

PALLI

· BIBLIOTECA ·  
· LUCCHESI · PALLI ·



BIBLIOTECA LUCCHESI - PALLI

II.<sup>a</sup> SALA

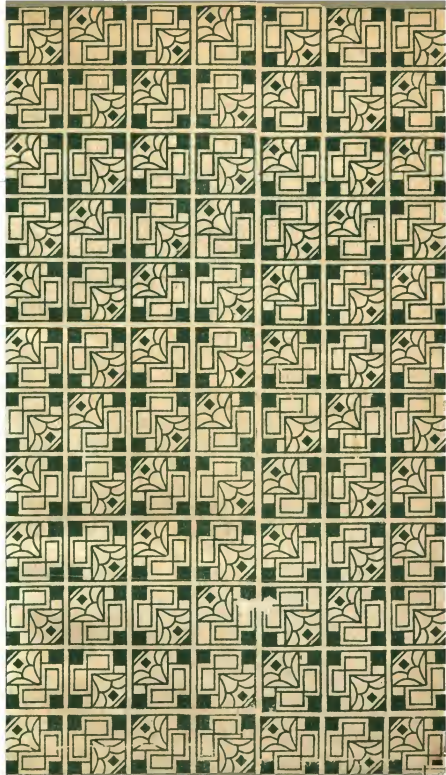
SCAFFALE.....

PLUTEO.....

N.° CATENA.....

11  
III  
17

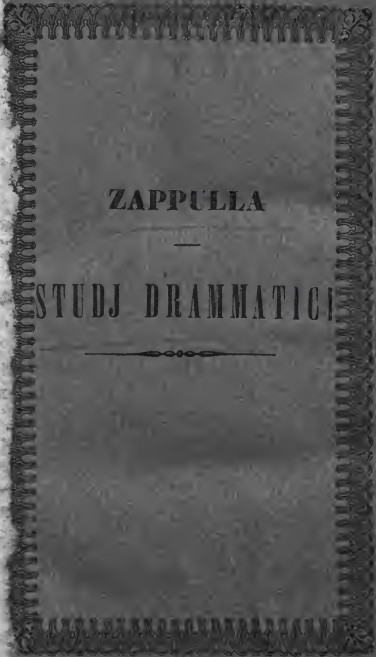
*Prima Sala 11-III-17*











ZAPPULLA

---

STUDJ DRAMMATICI

---

Accadendo a sera qualche improvvisa indisposizione, il Sopraintendente, ed in sua assenza, il Deputato che presiede al pubblico nel miglior modo e facendone passar notizia a chi presiede al buon ordine.

### ARTICOLO 33.

Se qualche Compagnia ambulante vorrà eseguire delle rappresentazioni in qualche teatro, dovrà munirsi del permesso del Sopraintendente, con approvazione del Ministero di Stato.

### ARTICOLO 34.

Nei teatri vi sarà un *Repertorio* delle produzioni, e balli più graditi al pubblico; e questi saranno variati con approvazione del Sopraintendente.

### ARTICOLO 35.

I tre Attitanti addetti al teatro percepiranno un emolumento dagli Impresari proporzionato al teatro ove sono impiegati. Questi subalterni saranno scelti dal Sopraintendente, per ingiliare all'andamento serale, e per tutto ciò che dovrasse *erbalizzare*.

### ARTICOLO 36.

Ogni Impresario avrà l'obbligo di rimettere al Sopraintendente gli Schizzi delle Scene, i Figurini del Costume degli Spettatori o Balli, come ancora un numero di Libretti dell'Opere, e Balli per potersi dalla sua Segreteria inviare alle Persone Reali ed alle diverse Autorità, cioè Ministri di Stato, Polizia, Piazza, Capitan Generale etc.

# IL TEATRO

*Or piango, or rido; e sempre l'uom vi scorgo.*



**PALERMO**

**1849.**



AD

**ALESSANDRO FILINGERI**

PRINCIPE DI CUTO'

**N**el dedicarvi testè le deboli mie *Tragedie Storiche* intesi rendere un tributo di omaggio alla Vostra [esercitata conoscenza in tal difficile carriera. Ben si addico consacrarvi ora il riprodotto mio **TEATRO**, ossia Manuale di Drammatica : fatica da Tedesco, sorella della mia coordinazione e versione delle due *Poetiche* di Aristotile e d' Orazio.

Questo frutto del mio scarso, versatile, ingegno mi confortò sin dal 1834. quando fui sbalzato nella superflua e torpida carica di Segretario Generale di questa Soprintendenza de' Teatri. Risospinti adesso con facile energia ( malgrado le assidue cure della Direzione del *Giornale Ufficiale di Sicilia* ) i cari miei studj estetici in vaeuo lenimento della patita mia ,

anti-Rivoluzionaria *Sventura*, del 18. Agosto 1848, amo  
fregiare del Vostro nome la presente ripubblicazione.  
Voi, mio antico amico e Mecenate, nella cui illustre  
famiglia è ereditaria la Vice-Regia Rappresentanza  
e sono, ammirevolmente, splendide la probità e la ma-  
gnificenza, potreste in me vendicare i torti della for-  
tuna. Ma, preda sinora di un'oscurità, forse, meri-  
tata, nulla spero dal destino. E fra' proprj, coscien-  
ziosi, asili a cui può solo ripararsi un bersagliato,  
ingenuo, cittadino

*Il maggior mi restò : la mia costanza.*

Palermo 3. Giugno 1849.

GIUSEPPE ZAPPULLA

# IL TEATRO.

## PROEMIO.

Tutto è teatro nell'universo, e l'uomo ne è al tempo medesimo spettatore e spettacolo. Il teatro è lo specchio dell'uomo sociale, ed il termometro della cultura delle nazioni. Esso è antico ed eterno quanto l'uomo, e le sue vicende in varî secoli, e presso diverse nazioni si collegano con quelle delle più superbe scienze. La Drammatica e l'Astronomia di fatti sono compagne per la parte cronologica de' loro progressi. L'Astronomia è la più insigne tra i ritrovati della sapienza umana, la meno soggetta ad ipotesi, l'ultima coltivata con invariabile successo; e la prima in merito, sebbene non in utilità diretta per la civile economia; ma la Drammatica è quasi un genere di prima necessità pel sociale profitto, e forse l'unico in tutti i rami dell'arte poetica, che sia dotato di siffatta salutare qualità.

*Fra quante mai l'uom ne produsse han regno  
Le a Melpomene sagre opre immortali,  
Estrema prova dell'umano ingegno.*

Ludovico Bavaro nell'*Elegia Siciliana* v.  
Traduzione del Gargallo.

Dal primo pastore Caldeo, che per semplice curiosità, o per un remoto travedimento di van-

taggio ne' pratici uffizi della vita, o, a meglio dire, da Talete, primo indovino degli eclissi, sino al La-Place, espositore completo del *Sistema del Mondo*, e dall'oscuro prete di Menfi, che si esercitava nello studio delle cifre numeriche, il cui uso ampliarono poscia i Pittagorici, sino ad Eulero, quale scala di errori, e di verità, d'ipotesi e di sistemi per l'Astronomia, e per quanti successivi travagli di valenti matematici si sono ridotti a perfezione il metodo ed il linguaggio del calcolo! E' quante drammatiche variazioni parimenti da Eschilo e da Aristofane sino ad Alfieri e a Goldoni! Ed oh! come da picciole cose, mercè gli accumulati lavori de' secoli letterari, spuntano alla fine grandi e maestrevoli cose! Chi avrebbe mai sospettato che una festa in onore di Bacco, ed il premio di un becco, promesso a chi meglio cantasse la canzone della vendemmia (detto in Greco *trago*, donde, per testimonianza di Dionede nel libro in *Intorno al Genere de' Poemi*, trasse origine la voce *Tragedia*) e che i carri ambulanti di Tespi, sopra i quali ciarlavano ubbriachi villanzoni, unti il viso di feccia, secondo Orazio nell'*Arte Poetica*, dovessero far ammirare al secolo XIX l'*Otello* di Shakespeare, la *Zaira* del Voltaire, la *Virginia* dello Alfieri, e la *Stuarda* di Schiller? Ed in quanto alla Commedia, ch'è di unica origine colla Tragedia, quanta differenza tra il giulivo discorso, senza azione, mezzi, e scopo, di que' primi interlocutori, i quali improvvisavano in derisione di qualche goffo personaggio, le cui moyenze ed i cui gesti mimicamente contraffacevano e tra la presente ingegnosa e delicata berlina dei vizi sociali! Fu di mestieri al certo che amichevolmente congiurassero la cultura sociale della Francia, e la forza comica di un Moliere per ispirargli il *Tartuffo*, onde abbattere la venale

impostura de' picchiapetto in sì aggradevole ed efficace forma, da contrapporsi decorosamente alle *Nuvole* di Aristofane, tremende smascheratrici della vana e ventosa metafisica.

Sebbene immense biblioteche ridondino di osservazioni sulla Drammatica, pur l'amore dell'arte e il desiderio non ambizioso di presentare una nitida e matura idea del Teatro Classico, ci spinge a vergare il presente Trattato, il quale, se non conterrà forse nuovi concetti, somministrerà almanco un complesso delle meno oziose quistioni sul genere drammatico, ed una rapida serie di estetici riflessi storici intorno allo stato progressivo del teatro medesimo.

*Scuola agl'ignari, e un rimembrar pe' dotti.*



## CAPO I.

## SULLA DRAMMATICA IN GENERALE.

La Drammatica fra i varî rami della poetica letteratura può compararsi al Giardinaggio fra le Belle Arti. Come quello opera su tutti i sensi dell'uomo, così questa mette in movimento le molle tutte del cuore umano. Essendo un'arte fornita, al pari di esso, di elementi comuni alle altre Arti, vi contribuiscono la Pittura, l'Architettura, la Poesia, e la Musica, poichè la Drammatica si serve insieme di seguiti reali e convenzionali, e per mezzo dell'azione non riproduce solo il valore delle sensazioni, come accade nella Poesia Lirica, ed Epica, i quali due rami racchiude in sè, ma genera effettivamente delle sensazioni, come se fossimo presenti ad un avvenimento reale.

«Alla testa del loro splendido corteggio, l'arte della declamazione viene a servir d'interprete a' pensieri più sublimi e più profondi, e ad operare sopra di noi col doppio effetto dell'eloquenza e di una serie di molti quadri. L'architettura decora il magnifico recinto del suo tempio. La pittura le presta l'illusione delle sue lontane prospettive; e la musica vi asseconda la poesia con tutto il potere de' suoi accordi. Finalmente in questa magica unione di tutti gl'incantesimi si vede manifestarsi in poche ore davanti a' nostri occhi lo stato attuale della società e delle arti appresso d'una nazione, il frutto de' suoi sforzi di più secoli. Ora qual maraviglia che queste rappresentazioni teatrali posseggano un incanto così particolare per tutte l'età, per tutti i sessi, per tutte

le differenti condizioni, e che sempre sieno state il passatempo favorito de' popoli spiritosi? Il principe, lo statista, il capitano veggono i grandi avvenimenti de' secoli passati, avvenimenti simili per avventura a quelli ch'essi medesimi conducono, svilupparsi nel loro cospetto, svelando le loro più segrete cagioni. Il filosofo vi scopre il germe di pensieri nuovi e profondi sulla natura dell'uomo e sulla sua destinazione. L'artista siegue con occhio indagatore que' gruppi fugaci ch'egli scolpisce nella memoria, come soggetti di sue future imitazioni. La gioventù, avida di commozioni, apre il suo cuore a più elevati sentimenti. L'età matura ringiovenisce mercè delle ricordanze del passato. La stessa infanzia osserva, con tutti i presentimenti della speranza, la colorata cortina che alzandosi con rumore, dee svelarle ignoti portenti. Tutti vi trovano ciò che ravviva le loro forze, ciò che rende la serenità al loro animo; tutti per alcun tempo vengono alleviati dalle cure e dall'abituale oppressione della vita». (Schlegel nel *Corso di Letteratura Drammatica* Lezione II. Traduz. dal Tedesco).

Pria di scendere alla parziale rassegna de' principî del genere drammatico, e delle diverse sue specie, non che a un estetico quadro storico delle medesime, fermiamoci un poco a considerarlo nel suo generale punto di vista.

### § I.

*Paragone della Drammatica cogli altri due principali Generi della Poesia, la Lirica e l'Epica.*

L'uomo è un animale che pensa, vuole ed opera. In conseguenza di questi suoi tre stati fisiologici, egli è un essere solitario, civile, e sociale. Il di

lui pensiero si aggira nell'interno teatro delle visioni mentali, ed ama il raccoglimento della solitudine. La di lui volontà lo mette in contatto cogli altri enti riuniti in corpo, e gli apprende la civiltà. Le di lui azioni gl'improntano una condotta nel commercio sociale. Or la poesia, ch'è una ristampa dell'uomo, offre nei suoi tre principali generi, la Lirica, l'Epica, la Drammatica l'immagine dell'inventore di essa. La Lirica abbraccia in sè le azioni pubbliche, che sono peculiarmente proprie dell'Epoica, e le domestiche insieme, che son proprie della Drammatica, le cui due maggiori specie sono la Tragedia e la Commedia. Verte questa ultima semplicemente sulle azioni domestiche; ma la prima è mista di ambedue, le pubbliche e le domestiche. Come la Lirica quindi è il germe de' generi poetici tutti, così la Drammatica è il più completo frutto della Poesia, avvegnachè ha molta conformità coll'Epica, perchè fa rivivere gli eroi nella Tragedia, e richiama a sè le attribuzioni della Lirica, perchè passeggia su tutto quanto suole apprestar esca a quel primitivo genere poetico.

#### ARTICOLO I.

##### *Sulle differenze caratteristiche de' tre primari Generi Poetici.*

La Lirica prende di mira lo sfogo delle passioni umane, e la sua forma universale è il soliloquio, che per l'autore è l'unico mezzo di manifestare i propri sentimenti. Il sentire ed il pensare dell'uomo sono i saldi perni su cui la medesima si aggira, senza deviare ad altre maniere di espressione delle interne commozioni. Descrive l'Epica le grandi azioni umane per mezzo del

racconto, eh'è la sua forma universale, e serve particolarmente a dipingere il volere dell'uomo, reso estrinseco ne' fatti. La Drammatica vive di passioni, e di azioni, e si conforta coll'introdurre sulla scena personaggi reali, che appalesano il pensare e il volere umano, e fan commercio dell'uno e dell'altro. Ella è l'arte d'inspirare l'amore del bello morale per mezzo della rappresentazione di azioni vere, o finte sul vero, onde valer di scuola agli uditori. Siffatta espressione rappresentativa del bello morale in azione è congiunta colle scosse del nostro sentimento, alla vista de' casi, o tristi, o lieti, esposti sulla scena, in seguito del giudizio sulla convenienza della lode, o del biasimo dei fatti altrui.

In quanto allo scopo, la Drammatica lo ha conforme coll'Epica nell'istruzione, eh'è il peculiare patrimonio del teatro. «Destinati però entrambi questi due generi a modellare i costumi degli uomini, avviansi al loro oggetto per differenti mezzi. Ci mostra l'una il ridicolo inseparabile dal vizio, o ci dipinge il delitto in tutto il suo orrore, e ci addestra a compatire le sventure di una virtù oppressa dall'iniquità. Celebra l'altra la virtù in tutto lo splendore della sua gloria, e sempre trionfante in mezzo alle traversie, ed alle contraddizioni. Ci corregge l'una, e ci riforma; ci conforta l'altra e ci sostiene. Previene l'una i nostri traviamenti, scuote l'altra la nostra inerzia, e dissipa l'umana debolezza. Opera l'una per mezzo del timore, l'altra per mezzo della speranza. Commuove la prima più il cuore, e l'altra ingagliardisce più lo spirito. Eccita questa le passioni, quella l'ammirazione. Effetti della prima sono il timore, e la pietà, della seconda il coraggio, e l'elevazione dell'animo. C'insegna l'una infine quel che dobbiamo fuggire, l'altra quel che dobbiamo

imitare». (Anonimo Francese nelle *Lettere Critiche sul Paradiso Perduto del Milton*. Parigi 1756, in 12°). « Riunisce perciò il teatro il dilettevole all'utile per insinuare la virtù nell'animo degli spettatori mercè la dolcezza del numero, e la fluidità del dialogo. I loro occhi ed orecchi sono lusingati dall'azione e dalla parola, onde poter gustare le lezioni di prudenza, somministrate dai personaggi, organi della probità, che abbelliscono le più austere discipline». (*Milton nel Paradiso Racquistato* lib. iv).

#### ARTICOLO II.

##### *Su' tre modi teoretici del verseggiare presso il Castelvetro.*

«Io non son ben certo, (scrive Ludovico Castelvetro nella *Sposizione della Poetica* di Aristotile Vienna 1570, in-4.°). se Aristotile abbia quella opinione che comunemente ha occupate le menti di tutti gli uomini, cioè che tre sieno i modi l'uno narrativo, e l'altro rappresentativo, e'l terzo mescolato, o composto dell'uno e dell'altro, quale è quello che è stato osservato da Omero, e che Aristotile abbia cominciato dal composto a parlare dei modi; o se pure abbia opinione che non sieno se non due modi, l'uno narrativo, e l'altro rappresentativo, ma che il narrativo si divida in due, cioè nel narrativo pieno, e nel narrativo scemo. Io chiamo modo *narrativo pieno* quello, per lo quale il parlatore parla in sua persona, e in persona altrui, perciocchè altri può fare l'una cosa e l'altra, senza trasformare la sua persona; e modo *narrativo scemo*, per lo quale altri parla in sua persona sola: il che mi pare assai più verisimile, e s'accosta più alla verità. Narrare adunque o mo-

do narrativo pieno sarà quello, che usa Omero, il quale Omero non solamente narra in sua persona e in persona altrui, come fanno molti altri, ma fa ancora quello, che non fanno gli altri, cioè narra poche cose in sua persona, e quelle poche perchè sieno piuttosto proemio, e apprestamento ad introdurre altri a ragionare, che altra cosa. E appresso, perchè si possono nell'Epopea le persone in due modi altresì introdurre a ragionare cioè in uno senza legame, e in nn altro con legame, Omero non usa mai il modo senza legame. Io domando modo introduttivo a ragionare senza legame, quando senza dire il cotale disse così, e l'cotale rispose così, si segna solamente nella scrittura la prima lettera del nome della persona parlante, siccome fa Virgilio nell'Egloga *Forte sub arguta*, e Cicerone nel libro dell'*Amicizia*; e chiamo modo con legame quello che ha così fatti parlare il cotale disse così, e l'cotale rispose così, che sono vie da passare dalla persona narrante alla persona introdotta a parlare evidenti, o sono legami che congiungono insieme queste due persone, che nell'altro modo sono separate e dissolte.

« Si palesano le immagini delle cose, e delle parole che sono riposte nella memoria per gli dicitori in uno de' tre modi: o con parole sole poste in luogo di cose, e di parole, che si domanda modo narrativo, o si palesano con cose e con parole poste in luogo di cose, e di parole, che si domanda modo rappresentativo o si palesano con cose, e con parole, non poste in luogo di cose e di parole, ma simiglianti alle cose ed alle parole, che si può domandare modo similitudinario. Egli è vero che pare che Platone, ed Aristotile non abbiano riconosciuti se non i due primi modi, cioè il narrativo e il rappresentativo, ma non il

similitudinario, dei quali; due primi modi hanno creduto comporsi un mescolato, esemplificandolo nell'*Iliade* di Omero, nella quale nondimeno, secondo che a me pare, non è nè per sè, nè per mescolamento il modo rappresentativo. Ma v'è bene in parte il modo similitudinario non per sè, ma mescolato col narrativo. Il qual similitudinario, come dicemmo, non è stato da quei due grandissimi uomini, nè dagli altri, riconosciuto che hanno favellato dopo loro di questa materia. Sicchè due errori si sono commessi, l'uno di non riconoscere il modo similitudinario, l'altro di riconoscere il modo rappresentativo nell'*Iliade* dove non era. Parlando del modo narrativo, io dico che esso con parole sole palesa cose e parole, che erano date in guardia alla memoria, e perchè non usa altro che parole in palesare che che sia, si può rassomigliare a quella specie di pittura, siccome abbiamo detto un'altra fiata, che volgarmente si domanda di chiaro e di scuro: la qual pittura secondo che io avviso fu trovata per rappresentar solamente la scultura de' marmi, ma poi s'è ampliata a rappresentare ogni cosa.

«Ma è da sapere che ci sono tre modi di parole, coi quali si possono figurare e palesare le parole, che sono raccomandate alla memoria, cioè il modo obliquo e'l modo diritto, il quale modo diritto si divide in due, cioè in quello col quale sono le parole dette dalla persona riposta in luogo di persona e in quello, col quale le parole sono dette dal narratore servando la sua persona. Il modo obliquo è proprio della maniera narrativa, e di ciò s'avvide ben Trogo Pompeo, il quale riprese in Livio, e in Sallustio le dicerie diritte, secondo che testimonia Giustino nel lib. 28 dell'abbreviamento della sua *Storia*, scrivendo essi narrativamente, Ma il modo diritto quando è riposta persona in

luogo di persona non sta bene altrove che nella rappresentativa maniera, siccome il modo diritto quando il narratore conserva la sua persona non istà bene se non alla maniera similitudinaria: il qual modo fu ripreso per avventura senza ragione in Livio e in Sallustio da Trogo Pompeo, se perciò egli il riprese, non avendo rispetto ad altro che a questo che fosse proprio il modo obliquo della maniera narrativa. Perciochè le dicerie diritte di Livio, e di Sallustio, quantunque sieno similitudinarie, e rappresentative, siccome io avviso, e perciò possano aver luogo nella narrativa, nondimeno si possono riprendere siccome non contenenti verità; il qual fallo è direttamente commesso contro l'essenza dell'istoria, non essendo punto vero che i sermonanti dicessero simili parole, e posto che ciò fosse stato vero, non è nè vero, nè verisimile, che altri le abbia raccolti e fermatisi i sentimenti in guisa nella memoria che il narratore poi possa avere usate così fatte dicerie per dimostrare quali fossero le vere dei dicitori. La narrativa maniera adunque palesa le cose, e le parole con parole, cioè le cose con parole, le parole con modo obliquo di parole, o ancora con diritto similitudinario non riponendo persona in luogo di persona del narratore. E perchè il narratore può essere di due maniere, cioè mezzano e indifferente quale vuole essere l'istorico, se dee essere buono istorico o vero passionato, e parte, quali sono coloro che hanno interesse nelle cose, che narrano, la maniera narrativa parimente può essere di due maniere, cioè indifferente o passionata; e nomino indifferente quella maniera che non giudica quello, che narra, nè lo biasima, nè lo loda, ma lascia il giudizio intero e la passione all'ascoltatore, e quindi il narratore non si leva fede, nè si rende sospetto, laddove, giudicando, lodando, e biasimando quello

che narra, e traendolo ad insegnamenti civili o altri, si mostra picno di passione, e diminuisce la credenza degli ascoltatori che egli dica puramente la verità. Perchè molto è in questa parte da commendare Omero, che di sua persona non si lascia trasportare in queste cose, in guisa che possa parer meno veritiero; di che non si guardò alcuna volta Virgilio tanto quanto conveniva, e molto più spesso di lui non si guardò Lucano, ed altri poeti, i quali perciò non sono da giudicare essere punto migliori poeti narrativi. Passionata è quella maniera narrativa che fa quello, di che diciamo doverci guardare l'istorico, la quale conviene a quelle persone, che hanuo interesse nelle cose, che narrano, e sono parte; e questa parte è comune alla rappresentativa, ed alla similitudinaria, ed è principalmente sua, siccome la indifferente è principalmente della narrativa. La narrativa può ancora riceverc un'altra distinzione, perciocchè può essere universaleggiata, o particolareggiata. E domando universaleggiata quella narrazione, che narra per capi, o per ispecie, o per tutte le cose, e non per membra, o per cose particolari, o per parti; e particolareggiata domando quella che narra per membra, o per cose particolari, o per parti. E l'esempio della universaleggiata si può vedere nell'*Eneide* di Virgilio, siccome della particolareggiata nell'*Iliade*, e nell'*Odissea* di Omero. Ora l'universaleggiata ha per sè della grandezza e della magnificenza, nè in lei appaiono i vizî, quantunque vi sieno così di leggieri; ma la particolareggiata ha per sè dell'umiltà, e della bassezza, e leggiermente vi si discernono i vizî, benchè picciolissimi, quando vi sono. E si può rassomigliare la universaleggiata alle pitture picciole e confuse, nelle quali non si comprendono agevolmente i vizî, e i peccati dell'arte della pittura, e

la particolareggiata si può rassomigliare alle pitture grandi e maggiori del naturale, e distinte, nelle quali si scopre ogni minimo difetto dell'arte, laonde i rei dipintori che riconoscono la loro poca sufficienza non s'inducono a dipingere se non figure picciole, e confuse e spesse, ma i valenti dipintori, e confidantisi della industria sua per dimostrare quanto vagliono dipingono le figure grandi e trapassanti la comunale statura, siccome ha fatto Michelangelo Bonarotti, sapendo quauto chiaramente vi si discerna ogni minimo mancamento. Perchè Omero usò per lo più la maniera particolareggiata in pruova del sovra umano suo ingegno, dandoci ad intendere che valeva quello, che valeva, e facendo cosa nella quale si vedessero senza fallo i falli, se ne avesse fatti. Da che si guardò a tutto suo potere Virgilio, nascondendoli nell'universaleggiata di minore fatica e apparente per sè grandissima e magnifica, sapendo che egli non era da tanto, che usando la particolareggiata, potesse fare riuscire magnificenza, o fuggire molti altri vizî: laonde ancora in questa parte Virgilio è superato da Omero.

«La maniera rappresentativa con cose in luogo di cose, e parole diritte per parole oblique è differente dalla narrativa prima in questo che ripone cose, e parole in luogo di cose, e di parole: laddove la narrativa ripone parole sole in luogo di cose, e ripone parole oblique in luogo di parole diritte. Ancora, è differente che la rappresentativa è meno ampia quanto a' luoghi, che non è la narrativa, non potendo quella rappresentare luoghi distanti per lungo spazio: laddove questa congiugne insieme i luoghi tra sè lontanissimi. Ancora, è differente che la rappresentativa è meno ampia quanto a' tempi, congiugnendo la narrativa insieme diversi tempi: il che non può fare la rap-

presentativa. Appresso, ha tra loro differenza che la narrativa narra cose visibili ed invisibili, udevoli, e non udevoli, e la rappresentativa non rappresenta se non cose visibili ed udevoli. Oltre a ciò, sono differenti che la narrativa non commuove tanto gli ascoltatori in quelle cose che cadono sotto i sentimenti quanto commuove la rappresentativa. Ancora, sono in ciò molto differenti che la narrativa narra molto meglio molte cose con tutto che cadano sotto i sentimenti e più pienamente che la rappresentativa non rappresenta; conciosiacosachè per la malagevolezza del rappresentare e di fare atti verosimili non s'inducano in palco uccisioni, o altre cose tali difficili a rappresentarsi con dignità, e convenga che si facciano fare fuori di palco e poi raccontare ad un messo. Ancora sono differenti che la narrativa può narrare in poca ora assai cose avvenute in molte ore, e in molte ore poche cose, ed avvenute in poche ore, ma la rappresentativa, la quale spende tante ore in rappresentare le cose quante si spendono in farle, non può fare niuna di tutte queste cose; e quindi avviene che la Tragedia e la Commedia, che sono membra della rappresentativa, non possono durare più di quel tempo che comporta l'agio del popolo veditore, nè rappresentare più cose di quelle che sieno avvenute in quello spazio di tempo, che esse si fanno durare, avendo, come dico, rispetto all'agio popolare, che dopo certe ore il popolo conviene dipartirsi di teatro per la necessità umana del mangiare, del bere e del dormire, e del fare altro. Ultimamente, sono differenti che la narrativa narra cose vere, ed avvenute, e cose non vere, ma possibili ad avvenire, ma la rappresentativa non rappresenta se non cose immaginate, e non vere, benchè possibili ad avvenire, non perchè non potesse rappresentare ancora le vere, ma

perchè così ha portato in costume dei secoli antichi, i quali non paiono avere adoperata la rappresentativa se non in cose immaginate, e trovate dall'ingegno dello scrittore: laonde contro questo costume in alcun luogo s'usa la rappresentativa in rappresentare la passione di Nostro Signore, o altre istorie. La rappresentativa è differente dalla similitudinaria appunto in quello, ch'è differente la figura traslazione dalla similitudine, conciosiachè la traslazione usi una voce di significato diverso in luogo della voce propria, non apparendo la voce propria, non altrimenti che fa la rappresentativa, usando, poniamo, una persona diversa in luogo della persona rappresentata, la quale non appare, e quella persona diversa si giudica esser la persona non apparente. Ma la similitudine usa la voce di significato diverso non in luogo della voce propria, ma l'usa in quanto è simile, e tuttavia si riconosce essere diversa, siccome la similitudine usa cose o parole diverse non in luogo delle rassomigliate, ma le usa in quanto sono fatte come sono le rassomigliate, riconoscendosi tuttavia essere quelle che sono, cioè cose e parole diverse, come per cagione di esempio, se Antonio, Consolo, sermouando al popolo dopo la morte di Cesare, avesse detto, stringendo il coltello suo, ed accennando di volersi trafiggere il petto, come fece Cassio a Cesare, e così disse: *Occupatore della libertà, tu sei morto*, niuno sarebbe stato nel popolo che non avesse riconosciuto Antonio per Antonio e il coltello suo per suo, e le parole similmente per sue, e nondimeno per Antonio, per lo coltello, e per le parole ciascuno avrebbe compreso per via di similitudine quello, che disse e fece Cassio nella morte di Cesare. Appresso la similitudinaria dovrebbe essere differente dalla narrativa e dalla rappresentativa; e questa appunto non dovrebbe

potere avere stato da sè, ma dovrebbe essere compagna della narrativa in quanto con parole diritte rassomiglia le parole: laddove le due altre hanno per sè stato, e seperatamente s'adoperano, conciosiacosachè sia di necessità che appaja la persona conosciuta e differente da quella, per similitudine della qual esono dette le parole similitudinarie. Nondimeno siamo costretti a dire che si trova la similitudinaria quanto è alle parole dirette separata dalla narrativa e per sè sola, veggendone l'esempio nell'*Epistole* scritte sotto il nome delle nobili donne antiche da Ovidio, e in molti epigrammi, ne' quali si contiene, poniamo, quali parole potesse dire Andromaca sopra il corpo morto d'Ettore, dove non appare la persona del poeta parlante, nè così fatte parole devono essere reputate rappresentative, perciocchè non sono fatte da essere recitate da donne in palco, nè da porgere diletto al popolo rauuato in teatro per vedere, non essendo le semplici parole accompagnate da azione sottoposta a curiosa vista. Laonde noi le giudichiamo essere similitudinarie, benchè imperfette, poichè la persona narrativa è nascosta, senza apparizione della quale non può ragionevolmente avere stato, siccome ancora contro la natura loro la narrativa, e la rappresentativa sono state congiunte insieme da Cicerone nel libro dell'*Amicizia*, e da Platone in alcuni ragionamenti, e da altri altrove».

Analoghe a queste idee del Castelvetro intorno i rispettivi caratteri della Poesia narrativa, rappresentativa, e mista, sono quelle del Vintimiglia in principio del suo bel Trattato *Dei Poeti Siciliani* (Napoli 1663 in-4°), ove intende provare che l'Idilio racchiude in sè tutte e tre tali forme di poesia; laonde la Buccolica, tecnicamente contemplata, sarebbe, in tal caso, la madre della Drammatica.

Il teatro pertanto abbisogna dell'impulsi di una forte e vasta immaginazione, che dee lusingare co' suoi vezzi la mente dello spettatore, ma dee restare industriosamente soggetta alle leggi di un ben condotto intreccio, delle peripezie preparate con verosimiglianza, e di uno scioglimento felice. Abbisogna esso insieme de' sali dell'intelligenza, colla quale dee operare i suoi maneggi, mentre i pezzi drammatici si dirigono alla riflessione merco i rapporti sociali, dipinti ne' sentimenti di diversa natura, quivi decantati, o punti. Esso è l'agone il più difficile e più formidabile pe' poeti; e per chi lo supera è la conquista del vello d'oro negli orti Esperidi.

## § II.

### *Sulla comunanza di regole nelle diverse specie del Genere Drammatico.*

Una e la medesima è l'arte di far la Tragedia, e la Commedia, disse Socrate nel *Simposio* di Platone, siccome Plutarco sentenziò essere proprio dell'istesso uomo il sapere disporre un convito ed una battaglia. Le innumerevoli regole drammatiche, con istentato sudore raccolte da' pedanteschi retori, e da' verbosi istitutori di Bella Letteratura, che son tra loro un eco successivo di un unico suono, si possono principalmente ridurre a sette punti: il soggetto, l'intreccio, la condotta, gli episodi, la sceneggiatura, il costume, e il dialogo in versi.

#### N.º 1. *Del Soggetto.*

Il soggetto dipende da quella parte oratoria, che Tullio chiamò già *invenzione*, e che nella Drammatica è propriamente l'imitazione della na-

tura, coll'ideale abbellimento del rapido corso dell'azione, e del pieno sviluppo de' caratteri. Il soggetto dev'esser tale, e sì destramente scelto, e maestrevolmente annodato, che possa far la massima impressione sull'animo degli spettatori coi rispettivi mezzi estetici delle differenti specie del genere drammatico, i quali per la Tragedia sono il timore e la compassione, ed il ridicolo per la Commedia, co' loro ultimi corrispondenti effetti, il pianto ed il riso. La simultanea scelta della forma in cui più convenevolmente possa estendersi un argomento teatrale è unica per la Tragedia, la quale mira solo alla pittura di grandi passioni, ma nella Commedia, ch'è il ritratto degli eventi familiari, sottentra la distinzione di Commedia di *carattere*, ossia quella destinata a far rilevare i lineamenti di un carattere offerto per prototipo di ridicolo da evitarsi, e di Commedia d'*intrigo*, ossia quella accompagnata da avventure. In questo secondo caso, il soggetto rientra nelle leggi della tessitura della tela tragica, colla differenza bensì della condizione mezzana ed ordinaria de' personaggi non collocati in alti posti, ma nè tampoco molto bassi.

#### N.º 2. Dell'Intreccio.

L'intreccio, ossia l'orditura della Aristotelicamente così detta *favola*, abbraccia il progresso dell'azione, che ha i suoi incidenti, chiamati *peripezie* in Tragedia, e *contratemi* in Commedia. La peripezia è un improvviso passaggio da una in altra situazione. Il valore di tal termine poco si scosta dal significato della voce *catastrofe*, la quale importa anch'essa un passaggio di fortuna, ma che ordinariamente s'adopera per denotare l'inviluppo del nodo, da cui poi deriva il prospero o sinistro fine di una Tragedia. Il contratempo in Comme-

dia è compagno della peripezia, ma, in vece di recare ad uno sviluppo totalmente diverso da quello preparato ed atteso, siccome pratica la peripezia tragica, attraversa soltanto l'azione, e le imprime una varia piega, arrestando il corso delle cose, o torcendolo, sia in bene, sia in male, e in danno, o in vantaggio de' personaggi. Esso è il rappresentante materiale del Caso, il quale, per la mutata tempra delle opinioni mitologico-religiose, può riguardarsi oggidì il rappresentante morale del Fato degli antichi. Come il Fato nella Tragedia Greca era quasi sempre l'antagonista della favola, e fomentava i delitti e le sventure degli eroi, così il Caso è l'antagonista della favola nella Commedia, facendo divergere dal suo centro il nesso de' rapporti sociali per opera degli uomini stessi, i quali, avendo diverse intenzioni, e collisioni d'interesse, operano in modi opposti, l'uno contro l'altro uomo. I raggiri della società sono una elegante guerra occulta (come i ritiri dagli uffici pubblici provocati da astio, od arbitrio Ministeriale) ed una quasi traduzione giornaliera della aperta lotta faciuorosa delle primitive belve bipedi. Una immagine appunto son dessi de' venti agitatori dell'interno, così detto *morale*, regno dell'uomo, il cui spirito è un essere invisibile, del quale proviamo in noi medesimi gli effetti, senza conoscerne la gratuitamente asserita immateriale cagione.

### N.º 3. *Degli Episodi.*

L'episodio è chiamato da Suida *azione fuori della cosa*, e la sua origine rimonta a Tespi verso l'anno del mondo 3550, che « per dare il tempo di riposarsi al coro cantante in lode di Baccho, introdusse un attore, il quale recitava fra' due canti di tal coro un discorso su di un soggetto

qualunque analogo a quello della Tragedia, locchè si disse *Episodio*». (Tommaso Corneille nel *Dizionario Geografico*).

« A me pare di comprendere, osserva il Castelvetro (loc. cit.), che Aristotile prenda in questo libro episodio in quattro significati molto diversi l'uno dall'altro, i quali se altri confonde, non intenderà la mente di Aristotile. Prende l'episodio alcuna volta per quelle cose che sono andate avanti all'azione, la quale altri ha presa per materia del suo poema, o la debbono seguire, le quali per ragionamento di persona introdotta nel poema, o altra via si trapongono nell'azione, e di loro si riempie il poema. E prende talora episodio per quelle cose, che non sono avvenute prima o dopo l'azione, ma che sono avvenute nel tempo dell'azione, e non solamente sono avvenute nel tempo dell'azione, ma sono ancora parte dell'azione, ma perchè sono avvenute in luogo lontano, da quello, dove si rappresenta l'azione, si fanno udire al popolo per rapporto d'alcuno messo, o di altra persona, e questi più sotto domanderà Aristotile episodi propri della favola. Si prende ancora episodio per quelle cose, le quali sono state trovate dal poeta per mostrare le particolarità del fatto, che non si sa se non sommariamente, le quali, se non si confanno con quel che si fa del fatto, nè dipendono l'una dall'altra secondo verisimilitudine o necessità, sono riprese da Aristotile laddove disse che la favola non doveva essere episodica. Ultimamente, si prende episodio per quella parte di quantità di Tragedia, ch'è posta tra il canto intero di due cori; e perchè in ciascuna Tragedia il coro canta quattro fiate conviene che questa parte nominata episodio si divida in tre, e sieno tre episodi, e perchè il canto intero del coro è il termine di quella parte che i Latini hanno

nominata *Atto* conviene che l'episodio posto tra il primo e' il secondo coro sia il secondo atto, e che l'episodio posto tra il secondo e' il terzo coro sia il terzo atto, e che l'episodio posto tra il terzo, e' il quarto coro sia il quarto atto. E questi ricevono per avventura non senza ragione il nome d'episodio, perciocchè comunemente si riempiono, e sono composti de' tre sopradetti episodi, conciossiacosachè nel primo atto e nell'ultimo, cioè nel primo, e quinto, debba il poeta allogare quello che sommariamente si fa del fatto, e negli altri quello che egli trova per riempire le vie particolari, o fare udire al popolo le cose passate o future o lontane.

«Intorno agli episodi si danno tre insegnamenti. Il primo riguarda il tempo quando si devono fare, ed è che non dobbiamo prima loro metter manò, che siasi costituito l'universale, e posti i nomi alle persone. Il secondo riguarda il convenevole dell'episodio, il qual convenevole si trae dalle persone. Il terzo riguarda la misura, ed è che nelle poesie rappresentative gli episodi sieno brevi, e nelle poesie narrative sieno lunghi a preferenza. Il terzo ed ultimo insegnamento è che gli episodi delle poesie rappresentative, come della Tragedia e della Commedia, devono essere brevi, ma che la poesia narrativa s'allunga per gli episodi, cioè che gli episodi dell'Epoepia sono, o possono essere molto più lunghi, che non sono quelli della Tragedia e della Commedia. Ma puossi ancora dire che non solamente la narrativa s'allunga per la lunghezza degli episodi, ma ancora per la moltitudine, conciossiacosachè l'Epoepia gli riceva più lunghi in misura, e più spessi in numero che non fa la poesia rappresentativa; e la ragione è evidente. La rappresentativa, come è stato detto, non può contenere azione che passi lo spazio d'un gior-

no, ma la narrativa può contenere azione che passi lo spazio di molti giorni, la quale azione perciò può essere ripiena d'episodi più, e più lunghi che non può l'azione d'un solo giorno. Egli è il vero che gli episodi, che si rappresentano, richieggono tanto spazio di tempo quanto richiederebbero così fatte azioni, se veramente avvenissero, laddove, narrandosi, si possono molto abbreviare quando il narratore vuole: laonde pare che l'episodio in sé, e per sua natura nella rappresentativa sia più lungo, che non è nella narrativa».

Non possiamo pertanto dispensarci dal notare la bizzarra circostanza che nella invenzione della Tragedia fu essa figlia di ciò che allora appellavasi *episodio*, e che poscia, ingrandito, divenne la *favola*, cosicchè da eventuale si trasformò in progresso di tempo in parte integrante, siccome, al contrario, presso il Poema Didattico è l'episodio il più solenne argomento di poetica splendidezza, essendo tutto il rimanente un tessuto di nozioni filosofiche in versi.

#### N.º 4. Della Condotta.

Appartengono alla Condotta quegli stadi, che dividono l'azione, e sebbene questa par che vada a confondersi con l'Intreccio, pur ne differisce non poco. Quello è insito alle cose, ai fatti, all'azione, o vera, o scelta, o ideata, o abbellita, questa è tutta opera dell'autore drammatico.

La *protasi*, o esposizione dell'antefatto, e l'*epitafi*, o proseguimento dell'azione, sono i due primi cardini della condotta che dipendono sempre dalla analogia dell'azione reale da riprodursi fittiziamente co' maneggi e consigli propri dell'ingegno dello scrittore teatrale.

N.º 5. *Della Sceneggiatura.*

La Sceneggiatura è il terzo cardine della Condotta, ed è tutto lavoro intellettuale di chi offre sulle scene azioni morte, o non mai avvenute.

Giuseppe Battista nel Trattato delle *Regole della Tragedia* in seno della di lui *Poetica* (Venezia 1673) propone le seguenti avvertenze relative alla Sceneggiatura.

1. Un personaggio non dee uscire sulla scena più di cinque volte, secondo il Donato nello argomento dell'*Andria* di Terenzio, seguito dal Minturno, ma contraddetto dal Pontano e dallo Scalligero.

2. Quantunque escano insieme più personaggi, tre solamente favellino, e gli altri tacciano. Così prescrive il Pontano nelle *Istituzioni Poetiche* l. 11, cap. 16; ed il Parrasio, Giovan Batista Pigna, Pietro Nanni ed il Maggi, commentatori del noto passo Oraziano.

*Nè un quarto attore a interloquir s'impegni.*

3. Finalmente le scene non debbono in ogni atto oltrepassare il numero di dieci, secondo il Pontano, e di sette pel Gallucci nel Latino *Trattato della Commedia*.

## ARTICOLO I.

*Contro le Scene vuote.*

«Non è da trascurarsi, scrive il Zanotti nel Ragionamento 11º della sua *Arte Poetica* intorno la Tragedia, coincidendo appunto colle idee del Battista sul soggetto istesso, l'avvertimento di quelli, a cui piace, che le scene si attacchino l'una all'altra per modo, che le persone, che son nell'una, non mai partano tutte ad un tempo, ma sempre alcuna

ne rimanga, la quale entri nella scena che segue. Dee parimente piacere che niuna persona venga in scena, senza che abbia una qualche ragione di venirvi, tanto che paia esservi condotta dalla cosa stessa, non dal poeta. Le quali regole per avventura non furono così osservate dagli antichi, come oggidì da' Francesi».

Nè mai abbastanza puossi inculcare oggidì la necessaria anellatura di scene, senza la quale un pezzo drammatico diventa una rapsodia. Sfortunatamente, parecchie scene vuote si notano nelle Commedie del Goldoni per la partenza de' personaggi da un luogo, ove poi da un'altra parte entrano altri attori. Ciò porge quasi l'idea di una lanterna magica, non già di assistenza ad un fatto reale in unico punto, e con connessione di cause, e di effetti. La regola metafisica Leibnitziana delle cause e degli effetti estendesi ancor essa al teatro, ed è rappresentata da' nodi tra una scena ed un'altra, e dall'apparizione e dal movimento di un personaggio, siccome gli arti nello scheletro umano compongono il gioco de' tendini e de' muscoli, donde derivarono in Grammatica gli articoli del discorso.

#### ARTICOLO II.

##### *Circa le Scene accessorie.*

«Son di quegli, continua il Zanotti (loc. cit.) i quali non vorrebbero, che si mettessero sulla scena, se non precisamente quegli accidenti, che son necessari per condurre a fine tutta l'azione; e par loro error grande, qualunque volta una scena sia tale, che, levata essa, la favola, nè più nè meno, venga al suo fine. E certo, se molte scene in una Tragedia fossero tali, non potrebbon pia-

cerini; ma non vorrei però farmi una regola, che si dovessero sfuggir tutte, vedendo che pochi grandissimi non se l'hanno fatta. La disputa, che fa Ulisse con Agelao, rimanendosi in ultimo Ulisse nell'opinione sua, niente fa all'uccision di Teodoto, che è come il fine dell'azione. E finalmente chi levasse via la contesa di Edipo, e di Creonte, facil cosa sarebbe condurre a fine tutta quell'azione, la qual per poco seguirebbe allo stesso modo anche senza il contrasto di Tiresia. Io ben vorrei che qualunque volta una scena niente giova a condur l'azione all'ultimo scioglimento, giovasse però a rendere lo stesso scioglimento più compassionevole, come può vedersi negli esempi ora addotti; perciocchè Edipo, dolendosi in ultimo di molte cose, ancor si duole delle aspre e pungenti parole dette a Tiresia e Creonte. E quanto si pente Ulisse di non aver consentito ad Agelao! Così quelle scene, che non servono allo scioglimento ultimo dell'azione, servendo però alla compassione, non sono inutili; anzi, secondo me, danno alla rappresentazione maggior somiglianza del vero, nè la lascian parere così studiata, e quasi fatta al torno, come parrebbe, se niente in lei soprabbondasse».

In conferma di questa giudiziosa sentenza, sia lecito rammentare che cooperano prudentemente al tutto le credute estranee o superflue scene di contesa nell'*Alceste* di Euripide, nel *Cid* di Corneille, nel *Timoleonte* di Alfieri, e nell'*Arminio* del Pindemonte. Ma i rimproveri fatti a Fereo, padre di Admeto, già vecchio, e pur sì amante della vita che non la volea sacrificare per prolungare i giorni del figlio, ma gl'insulti del *Cid* al padre di Climène, onde poi nasce il duello, fonte di non ordinario mutamento di cose nel pezzo Ispano-Gallico, ma la temuta e sempre inutile questione sulla migliore forma di governo nella

Tragedia Spartano-Italica, ma i consigli del figlio Baldero per dissuadere il capo de' Cherusci a non imbrattarsi del lezzo regio sono artifizi estetici per giungere alacremente al fine.

#### ARTICOLO III.

##### *Sulla divisione de' Drammi in Atti.*

Orazio nel Codice di ogni Letteratura prescrisse che gli Atti di un dramma non debbono essere nè meno di tre, nè maggiori di cinque, e favellando del Coro con gli altri suoi uffizi descrive quello di cantare nel mezzo degli atti. Or questa doppia opinione dell'estetico Latino, suscitò, al solito, discrepanza di opinioni presso i posteriori didattici della Drammatica, nella qual carriera è curioso l'osservare, che non trovasi mai un'assioma sì fermamente stabilito da resistere a discordanza di pareri: tanta è la volubilità del gusto, e precipuamente in questo ramo di poesia; ch'è la più comune e popolare, e quindi la più schiava dei capricci del pubblico!

I. Sull'orme di Orazio, il Battista vuole cinque atti nella Tragedia, sebbene il Mazzoni nella *Difesa di Dante* pretende provare che ne bastino tre con l'arme in mano di un passo di Cicerone in una Epistola al fratello Quinto. L'applicazione di tal passo, combattuta dal Gallucci e dal Pontano, è acutamente messa fuori di quistione da lui in questi termini (loc. cit.). « Cicerone paragona il terzo anno di Quinto suo fratello al terzo atto della favola drammatica, non perchè questo sia l'ultimo, ma perchè è il più perfetto, come quello nel quale si richiede maggiore arte per cagione del viluppo; imperciocchè come potea Cicerone dire il contrario, se non avea esempio infallibile

di Tragedia o di Commedia alcuna, che fosse di tre atti determinati?» Ed ecco la letterale traduzione del passo di Tullio, perchè l'assennato leggitore ne giudichi da sè. «Del pari tu nell'ultima parte e nella conclusione del tuo ufficio, e negozio sii oltremodo diligente, cosicchè questo terzo atto, simile ad un terzo atto, sembri essere perfettissimo ed appieno ornato». Or siccome dallo introito del Coro nel Timele e nel Proscenio notasi la divisione degli atti, la quale fu del tutto ignota agli antichi, giusta il Mureto nell'*Epistole* L e LXXVIII sarebbero contrari alla massima dei cinque atti gli esempî quì appresso notati; e quindi indecisa rimane la lite.

Nel *Prometeo* di Eschilo il Coro si vede entrare due o tre volte al più. Nell'*Agamennone* dello stesso, nell'*Edipo* e nel *Filottete* di Sofocle, nell'*Ecuba* di Euripide il Coro entra cinque volte. Nell'*Ifigenia in Tauride* Euripide inserì sei Cori ed otto nell'*Ippolito Coronato*. Nell'*Ercole Eteo* e nell'*Ottavia* di Seneca (come pure nell'*Arminio* del Pindemonte) esce anche il Coro dopo l'atto quinto. Siffatte divergenze dalla duplice opinione o pe' tre o pe' cinque Atti sarebbero dunque eccezioni viziose?

Idee conformi a quelle fin quì riportate svolge poi il Battista dentro la Terza Parte delle sue *Giornate Accademiche*, nella quistione: *Se far si possa Poema Drammatico di tre Atti*.

2. Nè dissimili vedute sviluppò in seguito il Gravina, così discorrendo nel § XL. «Nè dobbiamo lasciar di considerare, che la Tragedia può ricevere due divisioni: una esterna, ed è questa di cinque atti, a qual numero è da Orazio ridotta, quantunque Donato, antico grammatico, scriva essere assai difficile rintracciare negli antichi drammi la divisione degli atti, i quali da alcuni sono ri-

dotti a quattro; perlochè si vede questa divisione pendere dall'arbitrio. L'altra divisione è l'intera e necessaria, come indotta dalla natura, la quale a tutto ha dato principio, mezzo e fine. Onde anche la Tragedia per suo principio ha il prologo, o vero la protasi, per mezzo l'epitasi, in cui è compresa la catastasi, ed ambedue vengono sotto nome di episodio, ed ha per fine l'esodo, cioè la catastrofe, secondo la quale interna divisione la Tragedia in tre atti è compresa; quantunque l'uso antico l'abbia ridotta a cinque. A quale interna divisione credo avesse riguardo Cicerone quando, nel primo libro delle Lettere ad Q. Fratrem, scrisse le parole seguenti: *Illud te ad extremum oro et hortor, ut tamquam poetae boni, et actores industrii solent, sic tu in extrema parte, et conclusione muneris ac negotii tui diligentissimus sis, ut hic tertius annus, tamquam tertius actus, perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur.* Quali parole se appartenessero alla divisione esterna degli atti, Cicerone sarebbe contrario, tanto a quelli che credono la quantità degli atti essere incerta, quanto a coloro che li riducono a quattro, e ad Orazio ricevuto dal comune uso, che alla Tragedia ne assegna cinque. E tal luogo di Cicerone per lo più dai critici sopra le Poetiche o è dissimulato o è senza questa nostra distinzione infelicamente cogli scrittori contrari accordato». (*Della Traged.*)

3. In una nota al sensatissimo Discorso del Brumoy sull'*Origine della Tragedia* non viene approvata la trita opinione che gli atti servivano per divisione di un pezzo drammatico, poichè «Aristotile non parlò degli atti, e se i Cori avessero riempito sempre lo intervallo degli atti, vi sarebbe stato nelle Tragedie tutte il medesimo numero di Cori».

4. Haus nel § III dell'*Origine della Poesia Dram-*

*matica presso i Greci precipuamente secondo Aristotile*, asserisce che «come gli autori di Dittambi (i quali dovettero dar certo la prima idea de' Cori a monologo) sospendeano già un tempo il canto del Coro, mercè le strofe *intercalari*, così sembra che nel suo principio la Tragedia fosse stata separata da' canti del Coro». E in ciò ben si appose al vero. Le fatiche melodiche de' Cori facevano allora riposare gli attori e gli spettatori. L'abbassamento del sipario provvede ora a tanto, e vi supplisce ne' nostri negletti teatri qualche ripetuta stridula sinfonia, allegra nelle Tragedie, e trista nelle Commedie. Tanta è la zoppamente agile sorveglianza su' medesimi! Fra una muta tenda e quei Cori cantanti vi è pur qualche differenza! Ma così impongono i tempi, a cui non si può nè ostare, nè dar ragione.

Adesso, la moda (che insidiando gli affascinati uomini verso una servile docilità regola l'apparecchio cosmetico delle belle con quegli stessi principj con cui mantiene in Europa la beata signoria) detta un *Tentativo Tragico-urbano* in versi in un atto intitolato *L'Amicizia Tradita* e proste in sei atti l'*ultra-romantico* mostro dei *Trenta Anni della Vita di un Giuocatore*.

#### N.° 6. *Del Costume.*

Il Costume teatrale è la miniatura dell'uomo, secondo i varj tempi. Esso è necessario ad ogni pezzo drammatico, come l'abito pel corpo umano, e costituisce la seconda *parte di qualità* nella Tragedia per Aristotile, il quale più di proposito fermossi a favellare della Tragedia sul riflesso che questa racchiude in sè le principali regole dei pezzi drammatici, in quella guisa stessa, che, come sopra notammo, la Drammatica in generale ab-

braccia gli altri due principali rami di Poesia, la Lirica e l'Epica. Il Costume debb'esser buono, ma non dotato di bontà di virtù, ma di bontà di espressione, cioè debb'essere ben espresso dal poeta, e secondo il ritratto naturale, come quando diciamo buona pittura quella che più rassomiglia al vero. Il costume inoltre dee essere simile al vero ed uguale a sè medesimo, in analogia dell'Oraziano precetto intorno alla costanza de' caratteri.

N.º 7. *Del Dialogo in versi.*

La sentenza e la locuzione, che presso Aristotile sono la terza e la quarta parte di qualità nella Tragedia (mentre entrambe in sostanza si riducono ad una cosa sola) vengono rappresentate dal Dialogo, la cui indispensabile fluidità appartiene ai canoni dello stile, ed è per ogni specie di componimento drammatico quel che in generale è la Grammatica verso lo stile.

Aristotile nel § vº della *Poetica* trattando del giambo, consueto metro della Tragedia Greca, attesta che la medesima, essendo la rappresentazione de' domestici ragionamenti, ha propria a sè la favella, la quale è lo strumento per cui la Poesia si distingue dalle altre Belle Arti. Or quella stessa voce Greca, che in altri antecedenti passi dello stesso autore, relativi a' varî mezzi dell'imitazione presso le varie arti, equivale semplicemente a favella, parola, e discorso, è quivi usata nel senso di dialogo, o alternato conversare; cosicchè, essendo stata traslatata in Latino colla generica voce *sermo*, è venuta ad implicare una differenza di senso dannosa alla retta intelligenza del testo.

Giovi avere osservato ciò di passaggio, onde persuaderci da una parte, che le dottrine degli

antichi vanno debitamente studiate ne' loro fonti, e convincerci dall'altra, che la favella conveniente alla Tragedia è il verso. Ivi appunto, nel descrivere la comunanza della Tragedia e dell'Epopea, stabilisce egli per primo dei due loro consimili caratteri l'essere entrambe un *discorso in versi*. Nel § vii inoltre, ove definisce la Tragedia, dichiara essere stata questa istituita per mezzo della favella, cioè valersi del dialogo. Ed in quel luogo dello stesso § vii in cui tratta del modo col quale si palesano i consigli de' personaggi, sentenzia «essere ufficio de' discorsi lo interpretare ciò che nell'animo nostro interviene, locchè ha il valore stesso, se si esegua con favella sciolta, o pure stretta in metro».

#### ARTICOLO I.

#### *Sulle Commedie in prosa.*

Quanto il *maestro di color che sanno* asserì intorno alla Tragedia, ch'è un discorso in versi, par che militi anche per la Commedia, giacchè, se quella offre il quadro del conversare eroico, null'altro è questa se non il ritratto de' famigliari colloqui, e benchè fossero ambedue maniere diverse di poetare, quasi unicamente addimandano il metro. Circa però il potersi le Commedie scrivere in prosa discrepanti sono le opinioni de' Critici.

1. Pier Vettori nel Latino Commento sulla *Poetica* di Aristotile così si esprime. «Ciò che rende propriamente poetico un componimento è, a mio giudizio, l'orazione metrica. Pur non mancarono eziandio a' nostri tempi acuti e lepidi ingegni, che scrissero Commedie con orazione sciolta: ciò che gli antichi non tentarono mai».

2. A tal parere inclinano ancora il Minturno

nella sua *Poetica* volgare lib. II, ed il Viperani nella *Poetica* lib. IV, c. 13.

3. Il Patrizi nella sua *Poetica* lib. V prescrive «che le Commedie e le Pastorali scritte in prosa, contraria al verso, che del poeta è propriissimo, poesie non sono».

4. Faustino Padovano nell'Opuscolo in *Difesa del Metro* dimostra l'errore di coloro, che spogliano i poeti drammatici del verso, siccome pensò Alessandro Piccolomini nel Commento sopra la *Poetica* Greca, particella VII<sup>a</sup>.

5. A siffatto errore si oppone il Riccoboni nel c. IV del Latino trattato dell'*Arte Comica*.

6. Roberto Titi nella Prelezione IV sopra Caltullo crede che la Commedia si possa anche ordire in prosa.

7. Giasone di Nores nel suo Discorso Poetico 33 scrive che «la maraviglia del verso nella Commedia e nella Tragedia procede da questo, che li giambi, con li quali sono scritte, essendo versi, paiono prosa; e sono a siffatte composizioni molto proporzionati, occorrendo molto spesso anche senza studio ne' ragionamenti nostri comuni, li quali va imitando la Commèdia, e la Tragedia. Per il che fanno male coloro che le compongono in prosa, perciocchè le privano di questa tal maraviglia, la quale non deve mancare a modo veruno da siffatti componimenti, essendo loro proprietà inseparabili». Ammirevole di fatti è il verso comico spezzato, non artefatto, naturalissimo nelle *Cerimonie* del Maffei, imitato indi dal Riccoboni ne' VI Capitoli sull'*Arte Rappresentativa*, e dal Gozzi nei XVIII *Sermoni*, ma sventuratamente non seguito da veruno scrittore di Commedie Italiane.

8. Benedetto Fioretti, o Pietro Marchetti che sia, nel 46° de' *Proginnasmi Poetici di Udeno Nisieli Accademico Apatista* (vol. III Firenze

1627, in-4°) vuole che le Commedie si scrivano esclusivamente in versi. L'esempio del Goldoni in quelle infelici sue Commedie dettate in verso Martelliano ricalcitra a tal volere didattico dell'Accademico Apatista.

9. Didérot nel secondo *Trattenimento* sul suo *Dramma* il *Figlio Naturale* con ispeciosa sottigliezza si affanna a provare, che il motivo per cui gli antichi preferirono ne' pezzi drammatici la poesia alla prosa fu la grandezza straordinaria dei loro teatri, e la folla immensa degli spettatori; e che da siffatto occasionale motivo nacque la enfatica declamazione teatrale, la quale a vicenda sostenne in seguito, e prolungò la necessità di servirsi in versi i pezzi drammatici. Schlegel, il Signorelli romantico della Germania, aderì a quella speciosa sottigliezza.

10. A rincontro delle prosaiche viste del Francese filosofo enciclopedico, è da consultarsi Mercier nel *Nuovo Saggio sull'Arte Drammatica*.

11. Un anonimo Tedesco ne' *Supplimenti Critici* N.° 23 dell'anno 1740 all'articolo intitolato: *Pruove che una Commedia scritta in versi non può essere buona*, si dichiarò contro l'uso della versificazione de' pezzi teatrali, da lui riguardata come inverosimile e contro natura.

12. Giovanni Elia Schlegel, poeta comico, in una *Lettera sulla Commedia in versi* provò, al contrario, che «è dovere d'un poeta lo impegnarsi a suscitare il più gran diletto possibile, ed a riunire in conseguenza tutte le bellezze, che non siano tra loro incompatibili. Si accorda quindi al discorso la cadenza di un pieno ed armonioso metro, e soddisfacendo così l'obbligo degli artisti in generale, si adempisce allo stesso tempo il particolare dovere del poeta. Si distingue l'imitazione

dall'originale, e questo mezzo medesimo serve a lusingare piacevolmente l'orecchio».

13. Combattè pure in favore della versificazione Hurd nella *Dissertazione sulle due Epistole di Orazio a' Pisoni e ad Augusto*.

14. Acre nemico de' pezzi teatrali verseggiati si mostrò poi l'Engel nella Lettera xxxv sulla *Mimica*, chiamando un pregiudizio l'uso degli antichi di versificare i loro drammi, e pretendendo che « cessate oggidì l'estraneae circostanze, le quali indussero gli antichi alla drammatica versificazione, sarebbe una follia il voler conservare una cosa senza cui si può benissimo stare, mentre il bisogno che la fece inventare non esiste più ». Cote sti, veramente Tedeschi, vaneggiamenti mostrano più la bizzarria dello spirito umano, che il sentimento dell'arte, la quale altronde non è certo indigena di que' climi, ove, per testimonianza dello stesso paradossista, « la Tragedia in versi è da lungo tempo dimenticata, e se ricomparisce ancora di quando in quando, vi è sforzata da un ordine superiore, ed il concorso degli spettatori non è mai abbastanza numeroso. Siamo disgustati in Alemagna di quelle declamazioni ampollose, e di quelle monotone tiritere, che sono inseparabili dalla versificazione, e in cui il poeta brilla quasi sempre a spese della verità, dell'interesse e del cammino dell'azione ». (Lettera xxxiv).

15. Alla dilettevole utilità de' versi in sul teatro consentì finalmente il d'Alembert nell'oppugnare il paradosso del La Motte circa il doversi scrivere in prosa i pezzi drammatici, perchè in prosa avea quegli dettato tutte le obbliate sue Commedie; non che l'infelice Tragedia *Edipo*, come praticarono per la *Zenobia* il D'Aubignac, e per la *Lucrezia* il Rousseau, delle cui prime scene esiste un frammento. « La natura, scrive l'enciclopedista coila

consueta sua adeguatezza, per destarci interesse sulla scena, vi deve essere ora abbellita, ora caricata, ora addolcita, quasi sempre alterata, ma sempre in suo vantaggio. Il pubblico, quando corre al teatro, non lo frequenta per mirare gli oggetti esattamente tali quali sono: spesso vi perderebbe molto: egli vuole soltanto che gli si mostrino con un grado di verità capace di occuparlo per alcuni istanti. Or se la Tragedia non deve rappresentare i suoi eroi tali quali essi sono, perchè limitarsi a farli parlare come parlano?» (Nota 12 all'*Elogio Storico di La Motte*).

Pur le Commedie, quantunque i Greci, i Latini, gl'Italiani del cinquecento, ed i Francesi le abbiano estese in versi, scrivonsi ora dovunque, per la maggior parte, in prosa; poichè non è di loro assoluta necessità il metro, e non lasciano intanto di essere poesia, che presenti una pretta imitazione della natura; nè l'uomo in natura parla mai in versi.

#### ARTICOLO II.

#### *Sul Metro in Tragedia.*

Alle Tragodie poi, siccome presentano un gruppo di esaltate passioni, è imposta la necessità di costruirle in verso, ch'è l'unico mezzo di esprimere adattatamente i non ordinari sentimenti dell'animo mercè

#### *La favella che in ciel parlau gli Dei.*

Quindi la locuzione tragica dee essere, secondo il Battista, elevata, nobile, e magnifica, a tenore del fine, e dell'ufficio del poeta, che, pel Pontano, seguito dal Ficino, è quello di *parlare con ammirabile eccellenza*.

Il numero, o altrimenti verso, è, infine, dal Gravina nel § xxvi del sopracitato suo Libro, ragionevolmente tenuto come necessario alla Tragedia, contro il Beni ed i suoi seguaci, che la vorrebbero sciolta in prosa. Ma ei lo vuol tale che possa, recitandolo, frangersi; e preferisce lo sdruc-ciolo qual erede dell'antico giambo, notando nel § xxvii che «in cotesto verso sdruc-ciolo v'ha una sorta di elevatezza propria di altri componimenti poetici, ed una decente mezzanità adattata al co-turno. E'l ritmo e il numero ancora distingue il tragi-co nostro sdruc-ciolo dal comico e pastorale, uguagliandolo al coturno; come uguagliava il comico jambo dei Greci e dei Latini; e come l'eroico del Trissino e del Caro nella nostra favella alle Com-medie del Cecchi pareggiato, perchè dei versi il metro è il corpo, il ritmo è lo spirito, che eccita nel verso la grandezza, induce la bassezza, inter-pone la varietà del suono e dell'armonia, e so-stiene i sentimenti; siccome l'anima regge i sensi, ed innalza e piega i moti del corpo, disponendo, accompagnando, e dando vita all'azione umana, (§ xxix). E l'armonia, o vero il ritmo, era quello che conveniva, oltre del metro, ad ogni verso : qual armonia i Latini chiamavano *numero*, che alle volte significa la favella numerosa del verso; alle volte significa l'aria nella quale il verso si can-tava. Onde Virgilio : *numeros memini, si verba tenerem*, con che distinse le parole numerose del verso dall'aria, che alle parole cantando si dava: qual aria delle scene, o tragiche o comiche, i La-tini appellavano *modus*, come si vede nelle Com-medie di Terenzio, in ciascuna delle quali si trova *modos fecit*; e si reca il nome di chi avesse quella Commedia posta in musica».

Perchè l'Italia potesse però conoscere il verso tragico, era d'uopo attendere la nascita dell'Alfie-

ri : mentre ridicola è la mistura de' settenari agli endecasillabi sdruccioli nelle gelide cinque tragedie Graviniane, malgrado gli argomenti da lui prodotti in sua giustificazione nel § xxxi, e fu condannata sin anco dal di lui parziale encomiatore Gian Antonio Sergio. Il verso Alfieriano, aspretto anzichè no, è stato ora ridotto alla sua perfezione dal Niccolini.

## CAPO II.

## SULLA TRAGEDIA.

La Tragedia, principale specie del genere drammatico, ha altrettanto meritato l'attenzione de' precettisti Italiani quanto impotenti erano già stati gli sforzi de' nostri poeti sino ad Alfieri, tranne quelli del Maffei, per creare un teatro tragico tutto nostro. Si nuotava in un oceano di regole, e si mancava di forze per metterle in pratica. Forse il genio, assiderato da circostanze non consono allo intero sviluppo delle più generose passioni, attendeva nel fermento del passato secolo un suo propugnatore magnanimo, e l'ebbe nell'Astigiano. In vece di riguardarla come un marmoreo Dio Termine, destinato a segnare i confini dei campi e nulla più, siccome lo fu dessa tra noi sino al 1780, veneriamo nella Tragedia un animato Giano a due facce, considerandola ora nel dritto e nel fatto, cioè per quel che dovrebbe essere e per ciò ch'è stata.

## SEZIONE I.

## SULL'ARTE TRAGICA.

Il principio di ogni bell'arte è la espressione del bello mercè la fedele imitazione della natura; e gli effetti notabili delle arti tutte allora sono nel pieno loro vigore, quando si destano i maggiori e più aggradevoli sentimenti possibili. In correlazione co' due elementi principali del bello, l'unità e la varietà, messi tra loro in ragion

composta, l'animo umano dalla unità dell'impressione del quadro presentato dal sagace artista, debbe ritrarre varietà di affetti, e vien sospinto così a trasportarsi in idea verso altri quadri, immaginando di esistere in posizioni consimili. Il canto del poeta in qualsivoglia genere debb'essere dunque composto, vario, e versatile; e combinato esser ne dee l'effetto presso chi legge, e rimane agitato, ma non soverchiamente, da una ricca associazione d'idee e di sentimenti. Quel che pratica per necessità la Musica nel suo istituto di coadiuvare la parola, riproducendo a nuova vita le idee co' segni convenzionali, annessi alle sensazioni umane, lo eseguisce la Poesia per intrinseco suo primario uffizio. Tutto ciò si sperimenta per eccellenza nella Tragedia, ch'è la musica la più patetica fra le specie tutte del verseggiare, l'eco di ogni passione e di ogni sentimento. L'arte tragica è quindi un pretto sinonimo del talento di sapere eccitare il pianto, ch'è il retaggio fatale dell'uomo sensitivo e colto.

*Ch'altro ponno i mortali al pianger nati  
Cui sovrastanno adamantini fati?*

Alfieri nell'*Alceste Seconda*.

## § I.

### *Essenza della Tragedia.*

La Tragedia è l'esposizione di un fatto tendente a migliorare l'uomo. Il suo oggetto è la dipintura di una passione illustre, e seconda di non comuni avventure. I mezzi produttori del diletto, ch'essa cagiona, scuotendo la nostra inerzia ed utilmente esercitando la forza del sentire, sono la compassione ed il timore. Il timore riguarda le sventure

poste in iscena, e non meritate dagli eroi che le soffrono per invincibile forza di destino e suscita il contiguo pensiero che possano le medesime, auco in simili, sebbene non identici, casi, aggravarsi su di noi. La compassione è particolarmente relativa a que' nostri simili cotanto indegnamente bersagliati. La Sicilia sotto la dominazione degli *Stranieri*, suoi successivi depredatori, appresta ampia materia di tragici, tuttora non esauriti, e redivivi, casi. Scopo della Tragedia è la purgazione degli affetti, o la correzione dell'uomo, con tentar di espellere dal nostro cuore le innate prave tendenze, e sostituirvi le celestiali (sempre poetiche) ispirazioni del retto, e dell'onesto, mettendo in moto le molle dell'amor proprio, e dell'amore degli altri, il quale alla fine si risolve in amore di noi medesimi, in conseguenza dell'identità dell'uomo cogli altri uomini. «L'amor di sè è promosso dal sospetto, che sia per poter avvenire anche a noi taluno di que' danni che nella rappresentata azione ci atterriscono, e l'amor di altrui da ciò che non possiamo vedere le simulate sofferenze degli scenici personaggi, senza detestare chi le cagiona, e compiangere chi le sopporta». (Talia *Estetica* P. II). A ragione dunque fra gli antichi il Leontino Gorgia asseriva, benchè colla sua consueta affettata maniera eristica, «essere la Tragedia un inganno col quale colui che ingannava era più giusto di chi dall'ingannar si astenea, e l'ingannato più saggio del non ingannato diveniva» (Plutarco *Dell'Udire i Poeti*).

Fra' moderni il Trissino esalta la Tragedia come il più nobile degli altri poemi, cioè che meglio asseguisce ed adempie il fine e la intenzione della poesia; mentre la poesia appuato, secondo l'egregio Abate Conti, null'altro è «che un sistema di fantasmi sommamente dilettevoli rappresenta-

tivi di cose umane e divine, talora con allegoria, ma sempre con entusiasmo ed armonia, espresse ed applicate dalla facoltà civile ad insegnare la verità e la virtù».

Il più gran teorista oltramontano delle belle arti, il Sulzer, le cui varie opere estetiche è da compiangersi che non si versino, tradotte in italiano, per le mani degli studiosi dell'arte, nelle *Riflessioni filosofiche sulla Utilità della Poesia Drammatica* dentro le *Memorie dell'Accademia di Berlino* 1760, sviluppa il giudizioso concetto che l'azione dipinta in un Dramma è un *bello ideale*. Ivi definisce egli tal sorta di componimento «la rappresentazione di un'azione vera, naturale, ed interessante, che produce qualche felice, o disastroso avvenimento in uno stato, in una famiglia, o nella vita di un solo uomo», piegando a favore delle sentenze morali nel dialogo, la cui esuberanza presso Euripide è stata da' dotti critici censurata a ragione.

Nella Tragedia pertanto si ravvisa la suscitazione sino al più alto grado delle più forti commozioni umane, dipendente dalla successiva azione e reazione di quei tre stati dell'anima, che descrisse il prelodato Sulzer nella Memoria sulla *Energia delle Belle Arti* (1765), ove stabilì sapientemente che «la perfezione da noi scoperta negli oggetti c'impegna alla meditazione, la bellezza ci trascina alla contemplazione, e l'energia produce l'emozione, della quale tre sono le cause fisiologiche: il subitaneo interrompimento del corso delle nostre percezioni, una nuova forza improntata alle attuali percezioni, ed una sensibile imitazione, proveniente dall'oggetto che immediatamente si riferisce a' nostri sentimenti ed alle nostre passioni». La Tragedia in somma è il più acuto strumento anatomico del cuore umano, ed il

balsamo insieme di quelle piaghe salutari, che ci apre essa medesima in seno pel comune vantaggio sociale.

## § II.

*Sul costrutto della Tragedia, secondo Aristotile.*

Aristotile e la Tragedia hanno fra loro quel rapporto stesso con cui è legata la legge col legislatore. Anzichè audacemente dettar canoni su tal dibattuta materia, ascoltiamo in pace gli oracoli del maestro e de' suoi migliori interpreti.

### N.º 1. *Sulle Parti di Qualità della Tragedia.*

«Trapassa Aristotile dalla definizione della Tragedia a trovare le parti di qualità di essa Tragedia, le quali sono sei: vista che contiene in sè le persone, gli abiti e 'l palco, melodia che contiene in sè ballo, canto e suono, favella, costume, sentenza, e favola. Le quali sei parti di qualità si possono ridurre a due capi: l'uno de' quali si può nomare capo interno e l'altro capo forestiero. Il capo interno è immaginevole, cioè ha per soggetto le cose sottoposte all'immaginativa, e 'l capo forestiero è udevole, e vedevole, cioè ha per soggetto le cose sottoposte alla veduta, e all'udita».

«Le parti di qualità della Tragedia, le quali sono favola, costume, sentenza, favella, melodia, e vista, secondo Aristotile, non si devono ricevere per ispecie vere di Tragedia, ma come specie di Tragedia in quanto pare che la Tragedia come maniera generale si divida in ciascuna di queste sei parti di qualità, essendo occupata tutta da ciascuna parte, come la maniera generale è occupata tutta da ciascuna sua specie, di che di sopra ancora si favellò. Queste parti, le quali Aristotile

nomina parti di qualità, e vuole che sieno ricevute come specie di Tragedia, tengono nella poesia quel luogo che tengono nella rettorica invenzione, disposizione, favella, preferenza, e memoria, le quali similmente sono parti di qualità della diceria e come specie della diceria, essendo essa diceria occupata da ciascuna di queste cinque parti, siccome ancora sono nella rettorica parti di quantità della diceria proemio, narrazione, proposizione, confermamento, disfermamento, e conclusione, non altrimenti che sono nella poesia parti della Tragedia di quantità le nominate qui da Aristotile, prologo, coro entrante, episodio, coro stabile, episodio, coro stabile, episodio, coro stabile, uscita. Perciocchè ciascuna parte di quantità della diceria non si distende per tutta la diceria, nè l'occupa tutta, ma si contenta d'una particella, nè esce fuori de' termini di quella, siccome altresì le parti di quantità della Tragedia non occupano ciascuna di loro tutta la Tragedia, ma, standosi ciascuna di loro nel luogo assegnato, non iscorre fuori de' termini del suo luogo». (Castelvetro nella citata *Sposizione della Poetica di Aristotile*).

Conformemente alle idee del Castelvetro, gli oggetti di cui si occupa il Graviña nella parte primordiale del suo prelodato Libro sono il periodo o tempo della durata della favola, il quale (siccome pure nel § III della *Ragione Poetica*) non deve oltrepassare un giro di sole, e che fu allungato dal Zanotti sino a tre giorni nel Ragionamento IV dell'*Arte Poetica*; i suoi vizi, consistenti nella inverosimilitudine e nell'inviluppo smodato degli accidenti; gli episodi che debbono essere per loro natura intrinseci alle fila del pezzo drammatico, e che son talvolta estranei e relativi all'antefatto; la favola semplice, come nell'*Ajace Flagellifero* di Sofocle, o inviluppata qual la vuole

Aristotile, e lo scioglimento, ch'è più artificioso e credibile, quando non viintervenga opera soprannaturale, sempre fallace e falsa.

Ultime parti di qualità della Tragedia, storicamente discusse dal Gravina dal § xxiii sino al xxxix, sono, per Aristotile, la melodia ed il teatro, ossia l'ornato delle decorazioni, circa le quali si versarono Giulio Polluce nel C. 17 del L. iv, Vitruvio nel L. v, C. 59, Isidoro nel C. 39 del L. viii delle *Origini*, Cassiodoro nell'ultima delle *Epistole Varie*, Buddeo nelle Annotazioni alle *Pandette*, Poliziano nelle *Miscellance*, Celio Rodigino nel C. 8, L. v, Scaligero nel C. 21, L. i della *Poetica*, e Lilio Giraldi nel Dialogo vi *Su' Poeti*. Immeritamente bensì sono esse considerate dal Greco progenitore della (quì ignota) Estetica per parti di qualità, poichè sono quasi estranee al soggetto principale, e ne formano solo una parte accessoria, siccome ben riflette il Battista nella sua *Poetica*.

Da queste fonti attinsero e Boindin, e Barthélémy, e Dubos, e Signorelli, e la Harpe, e Schlegel, ed Haus l'erudite loro ricerche sul materiale del teatro antico. La *Seconda Appendice* di questo ultimo alla sua Latina traduzione della *Poetica* Aristotelica (Palermo 1815 in-8°), intitolata *Origini della Poesia Drammatica presso i Greci principalmente secondo Aristotile*, è intanto la pietra di scandalo per coloro che si attentano spigolare in terreno già mietuto. Quando forti e sommi scrittori hanno già esaurito un argomento, non lice insultare il pubblico col riprodurre vecchie cose in aspetto non nuovo. « Ma non dovrebbero gli esteri, riflette a proposito il Gravina stesso nel § xxii, confondere i nostri più dotti ed eruditi coi cortigiani e mercenarj delle potenze Italiane, che l'alpi trapassano. E dovrebbero credere che i veri

dotti rimangon per lo più nelle lor patrie, tratti-  
nuti dalla povertà, che in Italia è indivisibil com-  
pagna dei maggiori ingegni, per castigo dei più  
colti studi; i quali appresso di noi, sono circon-  
venuti dalle calunnie ed oppressi dalle violenze,  
quasi per tutte le corti, toltene quelle, le quali si  
dispensano premi a titolo di pietà e di dottrina».

## N.º 2. *Su' caratteri della Favola Tragica.*

«Si è provato, scrive il Castelvetro nella più  
volte citata *Sposizione della Poetica Greca*, le  
parti della qualità della Tragedia essere sei, e  
detto qual luogo debba ciascuna di loro avere. Ora  
si vuole insegnare come ciascuna delle sei parti  
debba esser fatta per fare riuscire bella la Tragedia,  
e cominciando prima dalla prima parte, cioè dalla  
favola, dico che a darle forma che stia bene, le  
si richieggono otto cose: che sia tutta, grande,  
una, possibile, cioè non ripiena di uscite superflue,  
e vane, maravigliosa, ravvilupata, e dolorosa».

### ARTICOLO I.

#### *Sulla necessaria unità di azione.*

Sopra ogni altra cosa, bisogna che la favola sia  
una.

Valgano intanto a dimostrare la violata unità  
di azione i seguenti esempi, a parte de' *Sette a  
Tebe* di Eschilo e delle *Fenicie* di Euripide, ove  
più protagonisti si contendono la palma (siccome  
risibili sono l'etichette teatrali per denegata giuris-  
dizione fra gl' imbecilli capi delle Amministra-  
zioni, protettori delle subalterne congiurate Arpie,  
e tra gli avveduti e leali loro Segretari).

### 1. *Sul CID del Corneille.*

Pecca in parte di doppio interesse, il *Cid* del Corneille, ove, dopo il duello a metà del pezzo drammatico, non attira più l'attenzione dello spettatore l'amore che da pria gli avea destato interesse, ma l'incertezza dell'esito dell'azione, in conseguenza della morte del rivale, ucciso dal protagonista.

### 2. *Sulla MEROPÉ del Voltaire.*

Nella *Meropé* del Voltaire, scoperto da essa il figlio al III atto, si raffredda l'azione, e si teme solo se il giovine erede del trono giunga a sottrarsi agli artigli di Polifonte, o ne resti vittima. Il solo genio dell'Alfieri, dopo il Maffei, potè sagacemente protrarre sino alla fine del IV atto l'interesse per la madre e pel figlio, fra loro sino allora sconosciuti.

### 3. *Sull'ARMINIO del Pindemonte.*

Nell'*Arminio* del Pindemonte la libera morte di Baldero fa pure in qualche guisa divergere l'attenzione dallo scopo politico dell'opera, e lo spettatore, in vece di persistere nell'odio dell'ambizioso capo de' Cheruscici, fluttua nel non saper prevedere a qual partito si appiglierà egli dopo la perdita dell'unico caro figlio. Gran contratempo di passione risplende in quella classica Tragedia! Ed oh! come l'uomo pubblico è quivi alle strette coll'uomo privato, che son sempre in guerra l'uno contro l'altro.

## 4. Sull'ANDRIA di Terenzio.

E per recare un analogo esempio in Commedia, il Battista taccia a buon dritto di repressibile azione doppia, sull'orme del Castelvetro, l'*Andria* di Terenzio pe' due amori di Panfilo per Gliceria, e di Carino per Filomela. Cotesto doppio amore bensì non reca danno alla unità precisa dell'azione, mentre la trama tutta di quella commovente Commedia, che meritò una traduzione del Machiavelli, è meravigliosamente tessuta. Se il liberto Africano imitò quel dramma dalle riunite due Commedie di Menandro, l'*Andria* e la *Perinthia*, l'arte nelle di lui mani progredì talmente, che un maggior calore ivi ne derivò pel contrasto di diverse passioni, e di accidenti diversi.

E questo, non unico, esempio dello stesso Latino comico fu seguito in Roma da Seneca nella *Troade*, desunta dalle Tragedie di Euripide l'*Ecuba* e le *Trojane*, siccome eziandio nel cinquecento dall'Ariosto, i cui *Suppositi* sono un gemino ed unico parto dell'*Eunuco* di Terenzio e de' *Cattivi* di Plauto. Quando si manca di genio inventivo, si ricorre alle imitazioni congegnate; e tal destino è riserbato oguora a chi vien dopo i capiscuola.

## ARTICOLO II.

*Sul fondo storico della Favola Tragica.*

Or perchè una favola abbia le tre qualità di verosimile, meravigliosa ed affettuosa, si vuol prendere il fatto tragico dal fondo della storia, rivestendolo di ciò che può concorrere a farlo meglio gustare sul teatro. Può bensì piacere un'azione tutta inventata, come la sciagura di *Ulisse il giovane*, soggetto mediocrementemente trattato dal Lazzarini, e

da Ippolito Pindemonte; del pari che piace, e piacerà sempre l'argomento dell'*Edipo*, in parte storico, il quale, per testimonianza degli estetici tutti, è il più felice tema, che abbiamo ereditato dalla antichità per l'interesse delle peripezie, e l'effetto dell'aguzione.

### N.° 3. *Sulle quattro maniere della Favola Tragica.*

1. «Le favole sono uguali o disuguali, ovvero sono semplici o doppie, ovvero sono interne o forestiere, ovvero sono volontarie o necessarie. Io chiamo favole *uguali* quelle che Aristotile nomina *semplici*, e chiamo favole *disuguali* quelle che Aristotile nomina *ravviluppate*, parendomi i predetti nomi più confacevoli a quello, che intendiamo di significare. Adunque la favola uguale è quella, che, servando per tutta lei un medesimo tenore di miseria, o di felicità, non riceve alcuna mutazione di fortuna. L'esempio può essere il *Prometeo legato* di Eschilo, avvegnacchè la miseria sua riceva tuttavia alquanto d'accrescimento. E la favola disuguale è quella che ha mutazione di stato felice in misero, o per lo contrario di misero in felice. Di che può essere l'esempio *Edipo il tiranno*, il quale di re felice che era diviene misero, cioè privato di regno, e degli occhi, e va tapinando per le contrade altrui. E chiamo favola semplice quella che non ha se non una mutazione di stato felice in misero, o per lo contrario di misero in felice, come è la favola predetta d'*Edipo il tiranno*, e voglio io che la semplicità non riguardi la continuazione d'un tenore di stato, come voleva Aristotile, ma la singolarità della mutazione dello stato, alla quale semplicità risponde, per così dire, la duplicità o la triplicità. Perchè la favola doppia sarà quella, la

quale ha più mutazioni di stato felice in misero, o per lo contrario di misero in felice, siccome ne ha molte la favola d'*Ercole il Forsennato*, e l'*Antigone*.

«Ora quando io dico appunto che più mutazioni di stato possono aver luogo in una favola, non intendendo che quelle più mutazioni debbano sempre aver luogo in una persona, ma in altre. Nell'*Ercole il Forsennato* la mutazione dello stato avviene in Lico, in Megara, e ne' figliuoli, in Ercole, e di nuovo in Megara, e ne' figliuoli. Lico essendo re felice per la tornata d'Ercole d'Inferno perde il regno, e insieme la vita. Megara co' figliuoli di cattiva ed afflitta che era per quella medesima tornata d'Ercole diviene libera e consolata. Ercole di vittorioso diviene forsennato e ucciditore della moglie e de' figliuoli. Megara e i figliuoli dalla sommità della letizia cadono nel profondo della tristizia, essendo uccisi Megara per mano del marito e i figliuoli del padre.

«Favola interna (continua lo stesso critico) è quella che ha le cagioni della mutazione dello stato di misero in felice, o per lo contrario di felice in misero, procedenti dalle cose dentro dalla favola ordinate a contrario fine, come l'esempio è manifesto nell'*Edipo il tiranno*, dove, mentre colui che era venuto da Corinto, crede di consolare Edipo, affermando che non è sua madre quella che egli stima essere a Corinto, lo fa entrare in sospetto che Giocasta sia sua madre, e appresso per la riconoscenza cade in miseria estrema. Ancora nell'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto n'è un bello esempio; laddove è introdotto un discreto villano volere consolare Orlando che era turbato col racconto dell'amore di Medoro e d'Angelica, e con quel medesimo racconto gli accresce tanto il dolore, che egli diviene matto, e furioso. La

favola forestiera risponde all'interna in questo, che dove nell'interna le cagioni della mutazione dello stato procedono dalle cose dentro dalla favola ordinate a contrario fine, in lei le cagioni della mutazione dello stato procedono da cose di fuori ordinate a questo fine, o almeno non ordinate a fine contrario. L'esempio delle cagioni della mutazione dello stato procedenti dalle cose di fuori ordinate a questo fine si può vedere nel *Filicopo* del Boccaccio, dove è introdotto Florio con armata mano andato a liberare Biancosiore condannata al fuoco, e condottavi per essere arsa. E si devono reputare essere della maniera di cosiffatte cagioni gli aiuti divini miracolosi, come la trasportazione d'*Ifigenia d'Aulide* nella regione Taurica. L'esempio delle cagioni della mutazione dello stato, procedenti da cose di fuori non ordinate a fine contrario, si può vedere nella Novella della Violante, e di Teodoro del Boccaccio, nella quale si fa che Fineo, padre di Teodoro, capita per altro fine ma non contrario a questo in Trapani, dove il figliuolo doveva essere giustiziato, e riconoscendolo stampa da morte. La favola necessaria è quella nella quale la mutazione dello stato si fa in alcuno senza concorso di sua volontà per forza altrui, siccome ne può dare l'esempio la tragedia di Seneca cognominata *Troade*, nella quale Astianatte è gittato da una torre in terra, e morto, e Polissena è scannata alla sepoltura d'Achille come vittima. Favola volontaria è quella, nella quale la mutazione dello stato si fa in alcune di sua volontà come in Didone che volontariamente uccise sè stessa, ed in Medea che pur volontariamente uccise i suoi propri figliuoli. Ora tra queste maniere di favole più da lodare è la disuguale che l'uguale, e più la doppia che la semplice, e più la interna che la forestiera, e delle forestiere più quella che ha

le cagioni della mutazione dello stato procedenti da cose di fuori non ordinate a questo fine, e più la volontaria che la necessaria.

2. Ma sono dette semplici, come abbiamo detto, perciocchè non sono composte se non d'una materia sola, cioè o di miseria, o di felicità, e sono dette ravviluppate, perciocchè sono composte di due materie congiunte e ravviluppate insieme, cioè di miseria e di felicità, o di felicità e di miseria. Ora dice che cosa intenda per azione semplice, e per azione ravviluppata. Intende adunque quella essere semplice, la quale, essendo intera, e una, procede dal principio in fino alla fine, senza riconoscenza o mutazione; e la nomina mutazione, cioè rivolgimento di stato misero in felice, o di felice in misero. E intende quella azione essere ravviluppata la quale procede dal principio al fine con riconoscenza, o con mutazione, o con amendune.

3. Azione ravviluppata è quella, che ha il suo procedere di stato felice in miseria, o di miseria in felice in tre modi: per mutazione senza riconoscenza, per mutazione e riconoscenza separatamente, non essendo la riconoscenza prossima, nè cagione congiunta con la mutazione, e per mutazione e riconoscenza, facendosi la mutazione insieme con la riconoscenza e per cagione prossima della riconoscenza.

4. Non ha dubbio che Aristotile, dicendo che fa mestiere che esso poeta usi bene, e lodevolmente le favole porteci da' poeti antichi, intende egli che essendo quattro maniere cioè quella, che ha l'ignoranza e'l dissolvere congiunti col fare e quella che ha l'ignoranza e'l dissolvere congiunti con l'essere per fare, e quella che ha la conoscenza e'l volere congiunti col fare, e quella che ha la conoscenza e'l volere congiunti con l'essere per fare, intende, dico, che egli usi di pigliare

piuttosto delle favole delle due prime maniere, che delle favole delle due ultime, volendo comporre Tragedie nobili e atte a commuovere il popolo a spavento e a compassione. Ma perchè s'intenda meglio quello che dice Aristotile di nuovo diciamo che sono quattro le maniere delle favole. La prima è quella, che ha l'ignoranza e'l dissolvere senza effetto, e questa si può chiamare pericolosa. La seconda è quella che ha l'ignoranza e'l dissolvere con effetto, e questa si può nominare dannosa. La terza è quella che ha la conoscenza e'l volere con effetto, e questa si può domandare dannosa. La quarta è quella, che ha la conoscenza e'l volere senza affetto, e questa si può appellare pericolosa. La prima s'esemplifica in *Ifigenia in Tauride*, la quale per ignoranza e contra volontà fu per uccidere Oreste il suo fratello, e poco mancò che non l'uccidesse, e si vede che fu pericolosa. La seconda s'esemplifica in *Edipo* e in *Giocasta*, che per ignoranza e contra volontà commisero incesto orribile, e fu dannosa all'uno e all'altra. La terza s'esemplifica in *Medea*, la quale, conoscendo quello che ella faceva, e volendolo fare, uccide i figliuoli, ed è dannosa specialmente ai figliuoli. La quarta s'esemplifica in *Emone*, il quale sapendo quello, che era per fare, e volendolo fare fu per uccidere il padre, avvegnacchè non l'uccidesse; e fu pericolosa». (Castelvetro loc. cit).

#### N.º 4. Sulla Catastrofe.

La catastrofe è il cumulo degli accidenti, che, risolti alla fine del pezzo drammatico, travolgono in miseria il protagonista. Il di lei effetto deve essere unico, e non duplice. Siffatta circostanza impone un carattere alla Tragedia tutto diverso, e ben alieno dalla distinzione della medesima in

*semplice*, ed *intrecciata*. Favole semplici sono, per Aristotile, quelle azioni progressivamente continuate, le quali terminano senza la così detta *agnizione*, e senza vicenda di fortuna, e lo cui scioglimento non è se non un pretto passaggio dall'agitazione del turbamento alla tranquillità del riposo, eziandio colla morte, che precipitosamente chiude la pomposa scena della vita umana. Di tal natura sono l'*Ajace* ed il *Filottete* di Sofocle, e la *Medea* e l'*Ecuba* di Euripide: Favole intrecciate sono poi quelle in cui havvi peripezia, o agnizione, od ambedue questi modi di risolvere l'azione, come nell'*Edipo*, nell'*Elettra*, nell'*Ifigenia in Tauride*.

A parte di questa generale distinzione, vuole Aristotile, che una favola ben composta sia unica (mal tradotto avendo Dacier l'originale passo con usare di nuovo la equivoca frase *simple*) e non già doppia, e che termini perciò insieme colla sventura e non colla felicità de' principali personaggi. Assegna difatti il secondo luogo a quella favola dotata di doppia costituzione, come l'*Odissea*, e che abbia doppia catastrofe, cioè proceda sotto due riguardi, prospero l'uno a pro de' buoni, luttuoso l'altro contro i malvagi, come nell'*Elettra* di Sofocle, dove Elettra ed Oreste riescono alla fine felici, ed Egisto e Clitennestra soccombono. Questo precetto deriva dall'altro, precedentemente dal maestro stabilito, che la Tragedia, per essere perfetta, non dee prendere a soggetto, se non l'azione di un uomo, il quale, non essendo nè buono nè cattivo, siasi reso infelice per propria colpa. È preferibile quindi lo scioglimento unico a quello doppio. Nel passaggio di taluni personaggi dalla miseria alla felicità, a fronte di quello di altri dalla felicità alla miseria, si compensa negativamente l'effetto tragico, e si diminuisce il valore

dallo specchio esemplare de' casi umani, da cui scaturir deve il diletto fondato sulla istruzione degli spettatori per loro scuola a saper tollerare le avversità.

Nulla di tragico ha poi in sè stessa la prosperità degli uomini probi; e la punizione dei ribaldi non desta nè timore, nè compassione, ma un semplice soddisfacimento in sterile applauso della virtù.

#### ARTICOLO 1.

#### *Sulla differenza della catastrofe dal nesso della favola contro il Castelvetro.*

Cotale necessaria, evidente, ed utile differenza di favola che si conchiude con un solo fine tristo, più tragica di un'altra, l'uno a vantaggio degli'innocenti, e l'altro in danno dei rei, non fu compresa affatto dal Castelvetro, che così sul proposito si spiega. « Volendo Aristotile dar principio a favellare della qualità della persona, la quale possa produrre maggiore compassione e spavento ripete due cose che aveva dette di sopra. L'una che la favola dee essere non semplice, ma ravviluppata, e l'altra che dee essere rassomigliatrice di cose spaventevoli, e compassionevoli. Ma acciochè veggiamo come queste due cose ripetute aprono la via a trovare la qualità della persona che cerchiamo è da sapere che la favola semplice può essere rassomigliatrice di cose piacenti, come che una rea persona continui in uno stato pessimo, o che una persona da bene continui in uno stato ottimo, e può essere rassomigliatrice di cose spiacenti, come che una rea persona continui con perpetuo tenore in su uno stato ottimo, o che una persona da bene continui con perpetuo tenore in su uno stato pessimo. Ma il tenore dello pes-

simo della persona da bene solamente genera spavento e compassione, e per conseguenza la favola contenente cotale tenore è rassomigliatrice dello spavento e della compassione. Parimente la favola ravviluppata può essere rassomigliatrice di cose piacenti, e di cose spiacenti. È rassomigliatrice di cose piacenti quando una persona da bene da miseria è sollevata a felicità, ovvero una persona rea di felicità trabocca in miseria. È rassomigliatrice di cose dispiacenti quando una persona da bene di felicità trabocca in miseria, ovvero una persona rea da miseria è sollevata a felicità. Ma perchè il mutamento della persona da bene di felicità in miseria può solamente generare spavento e compassione, la favola contenente simile mutazione sarà rassomigliatrice di cose spaventevoli e compassionevoli. Ora perchè la favola semplice, e la ravviluppata possono non pure avere una persona buona o una rea separata, ma l'una e l'altra congiunta insieme, poichè abbiamo veduto quale favola semplice, e quale ravviluppata avente la persona o buona o rea separata possa porgere spavento e compassione, veggiamo quale favola semplice, o quale ravviluppata avente le due persone la buona e la rea insieme possa fare compassione e spavento. Adunque la favola semplice che ha la persona buona e la rea insieme riceve quattro divisioni. Perciocchè o la persona buona e la rea continuano in su un tenore di stato felice ugualmente, o continuano in su un tenore di stato misero ugualmente, o la buona continua in su un tenore di stato felice, e la rea continua in su un tenore di stato misero, o la buona continua in su un tenore di stato misero, e la rea in su un tenore di stato felice. Quando la persona buona e la rea continuano in su un tenore di stato felice, e quando la buona in su un tenore di stato felice,

e la rea in su un tenore di stato misero, quindi non può nascere nè spavento, nè compassione, ma quando l'una persona e l'altra continuano in su tenore di stato misero, e quando la buona continua in su un tenore di stato misero, e la rea in su un tenore di stato felice, nasce spavento e compassione, ma maggiore spavento, e compassione nasce quando la buona continua in su un tenore di stato misero, e la rea continua in su un tenore di stato felice, che non fa quando l'una e l'altra persona continuano in su un tenore di stato misero. E la ragione è che l'avere compagnia nella miseria è un certo alleggiamento, e non pare che la persona buona patisca tanto quanto pare patire quando la rea, patendo lei, gode. Sicchè la favola semplice, che contiene le persone buone e ree insieme, può in due casi essere rassonigliatrice di cose spaventevoli e compassionevoli. Medesimamente la favola ravviluppata, la quale ha la persona buona e la rea insieme, riceve le sopradette quattro divisioni, perciocchè o la persona buona e la rea trapassano ugualmente da miseria a felicità, o la persona buona e la rea trapassano pure ugualmente da felicità a miseria, o la buona trapassa da miseria a felicità, e la rea da felicità a miseria, o la buona trapassa da felicità a miseria, e la rea da miseria a felicità. E parimente due delle predette divisioni non generano nè spavento, nè compassione, cioè quando l'una e l'altra persona trapassano da miseria a felicità, e quando la buona trapassa da miseria a felicità, e la rea da felicità a miseria. E l'altre due generano compassione e spavento, ciò sono quando l'una e l'altra persona trapassano da felicità a miseria, e quando la buona trapassa da felicità a miseria, e la rea da miseria a felicità. Ma perchè ancora la favola semplice e la ravviluppata possono avere due persone d'una me-

desima qualità, cioè o ambedue buone, o ambedue ree seguita che l'una e l'altra favola abbia separatamente una divisione di sei parti, perciocchè, se la favola semplice contiene due persone ree, l'una e l'altra persona possono perseverare con un tenore in su uno stato misero, e possono ancora perseverare l'una e l'altra con un tenore in su uno stato felice, e possono ancora perseverare l'una servando un tenore in su uno stato misero, e l'altra servando un tenore in su uno stato felice. Parimente, se contiene due persone buone, possono l'una e l'altra perseverare servando un tenore in su uno stato misero, e possono pure l'una e l'altra perseverare servando un tenore in su uno stato felice, e possono l'una perseverare, teneudo un tenore in su uno stato misero, e l'altra in su uno stato felice non mutando tenore. Due delle quali parti solamente possono generare spavento e compassione, cioè quella che contiene due persone buone perseveranti con perpetuo tenore in sullo stato di miseria, e quella che contiene due persone buone, l'una delle quali perseveri in su lo stato di miseria, e l'altra in su lo stato di felicità. E se la favola ravviluppata contiene due persone ree possono l'una e l'altra trapassare da miseria a felicità, e possono dall'altra parte trapassare da felicità a miseria, e possono ancora trapassare l'una da miseria a felicità, e l'altra da felicità a miseria. Similmente se la favola ravviluppata contiene due persone buone, possono l'una e l'altra trapassare da felicità a miseria, e possono per lo contrario trapassare da miseria a felicità, e ultimamente possono trapassare l'una da miseria a felicità, e l'altra da felicità a miseria. Ma di queste sei ultime parti non muovono spavento e compassione se non le due, quarta e ultima, cioè quando le due persone buone tra-

passano da felicità a miseria, o quando l'una trapassa da miseria a felicità, e l'altra da felicità a miseria ».

Confondendo il Castelvetro in siffatta diceria: il secondario precetto di Aristotile sulla catastrofe, trista, o lieta, e mescolandolo col primario precetto intorno le favole, semplici, o intrecciate, viene a dedurre, solamente, il carattere specifico della favola dalla qualità della persona introdotta in azione. Esclude, perciò, un elemento intrinseco a tutto il costrutto dell'azione, qual si è la natura primigenia della favola, o semplice, e senza accidenti, come ne allega egli un esempio nel *Pro-meteo* di Eschilo, ovvero intrecciata, e piena di vicende. Tutta addossa egli, così, a' personaggi la facoltà di render capace la favola di un fine funesto, come nell'*Ecuba*, nelle *Fenicie*, nella *Medea*, nell'*Ippolito*, nell'*Andromaca*, nelle *Supplici*, nelle *Troade*, nelle *Baccanti*, negli *Eraclidi*, e nell'*Ercole* di Euripide; ovvero di lieto esito, meno tragico, in paragone dell'altro, come nell'*Oreste*, nell'*Alceste*, nelle due *Isigenie*, nel *Reso*, nell'*Elena*, nell'*Jone*, e nel *Ciclope* dello stesso autore. L'essenza della catastrofe è, quindi, presso quello smisurato Commentatore involuta col l'udole della favola; l'azione è scambiata co' personaggi; ed un precetto secondario è, barbaramente, racchiuso entro il generale precetto intorno le favole di doppia condizione, o semplici, o implesse.

Resti, quindi, conchiuso che non fu affatto compresa dal Castelvetro la necessaria, evidente, ed utile differenza di favola semplice, opposta alla intrecciata, e di favola che si chiude con un solo fine tristo, più tragica di un'altra, che abbia due aspetti, l'uno a vantaggio degli innocenti, e l'altro a danno de' rei; nè tampoco essendosi, per

altro, dimostrato esatto il Castelvetro nell' avere usato la parola *Rassomiglianza* in vece d'Imitazione nel corso della sua gretta Traduzione.

E resti prevenuto, insieme, il paziente lettore che alla inserzione di questi, controversi, passaggi del Castelvetro, abbenchè lunghi, a fronte della spontanea stringatezza de' nostri articoli, ci siamo indotti pe' seguenti motivi, che militano per altri passaggi di non pochi autori, atti a corroborare questo drammatico assedio a pro del Classicismo, i quali formano, quasi, il Battaglione Sacro del Macedone, la Guardia Nazionale, istituita in Parigi in trentunmila fanti dal La Fayette nel 1789, e la Legione di Onore, creata da Napoleone nel 1804 contro i rispettivi nemici in quell'epoca burrascosa.

1.<sup>o</sup> Perchè le di lui illustrazioni delle antiche dottrine, quantunque sottili, talvolta, e metafisiche di troppo, giovano, sempre, all'arte.

2.<sup>o</sup> Perchè la sua Aristotelica *Sposizione*, essendo oggimai rara, riusciva ben difficile il rimandare gli studiosi al fonte di un libro, che non più circola dovunque, come si dovrebbe, essendo meritevole quello immenso lavoro di una ristampa, da farsi colle norme del Rosini circa la *Storia d'Italia* del Guicciardini, cioè colla ortografia ed interpunzione adattate a' nostri tempi, e co' corrispondenti capoversi.

3.<sup>o</sup> Perchè, dovendo confutarsi da noi, o dagli studiosi, talune sue, o dubbie, o erronee, sentenze, conveniva tenersi sott'occhio il testo.

4.<sup>o</sup> Perchè le sentenze di quel Cinquecentista, comparate colle opinioni vigenti, possono presentare il diverso spirito della Letteratura intorno le teorie drammatiche.

5.<sup>o</sup> Perchè in un Trattato di tripla specie, tra Didattico, Storico, e Bibliografico, necessariamente

zeppo di autorità e citazioni (quasi fosse un *MANUALE DI DRAMMATICA*, come il Tennemann compilò quello; eruditissimo, per la *Storia della Filosofia*) non si disdice che il caposquadra de' Commentatori del primo estetico del mondo vi campeggi in primo luogo colle sue Marziali allocuzioni.

6.<sup>o</sup> Finalmente, perchè gli oziosi, o deboli lettori, sdegnati, forse, da tali passi di poco lor gusto, abbandonassero, in sul principio, il libretto, risparmiando, così, a sè medesimi la noja di percorrerlo; contenendo, esso, altronde, poco del nostro, tranne la disposizione della tela, e i lampi passeggeri di verità generose, opportune, ma inefficaci, là

*'Ve nulla speme dall'onesto spunta.*

#### ARTICOLO II.

*Sul fine della Tragedia diverso da quello della Commedia presso il Castelvetro.*

« Il fine della Tragedia, o della favola della Tragedia (soggiunge nella Particella 9 della Parte III il famoso Controversista sulla Canzone dei *Tre Gigli*) è letizia o tristizia, ma non ogni letizia o tristizia, acciocchè non si confonda la letizia e la tristizia, finale della Tragedia, con la letizia o la tristizia, le quali sono fine della Commedia o della favola della Commedia.

« La letizia, adunque, finale della Tragedia, consiste e si restringe nel cessamento a sè, o a persone care, della morte, o della vita dolorosa, o della perdita dello stato regale, siccome, dall'altra parte, la tristizia consiste e si restringe nello avvenimento a sè, o a persone care, della morte, o della vita dolorosa, o della perdita dello stato regale. E questi due sono i suoi fini propri.

« Il fine della Commedia è, similmente, letizia o tristizia, ma non quella medesima letizia, nè quella medesima tristizia che dicemmo essere della Tragedia, conciossiacosachè la letizia, la quale è il fine della Commedia, consista nel ricoprimento di alcuno scorno fatto a sè, o a persone care, o di alcuna vergogna che altri credeva non poter cessare, o nel ricoveramento di persona, o di cosa cara, perduta, e nell'adempimento di desiderio amoroso. Ma la tristizia consiste e si restringe nel ricevimento in sè, o in persone care, di alcuno scorno, o vergogna mezzana, o nel danno di roba, non molto grave, o nello impedimento di godere la persona amata, ed in cotali cose. E questi sono i due fini propri della Commedia.

« Ma si può domandare perchè la Tragedia o la favola della Tragedia non riceva, o non possa ricevere quella letizia, o tristizia per fine le quali riceve la Commedia, e perchè, dall'altra parte, la Commedia, o la favola della Commedia non riceva, o non possa ricevere quella letizia, o tristizia per fine che riceve la Tragedia ».

« Alla quale domanda è da rispondere che altre sono le persone della Tragedia, ed altre sono le persone della Commedia. Quelle della Tragedia sono regali, ed hanno gli spiriti maggiori, e sono altiere, e vogliono troppo quello che vogliono, e, se è loro fatta ingiuria, o si danno ad intendere che sia loro fatta, non ricorrono a' magistrati a querelarsi dell'ingiuriante, nè comportano l'ingiuria pazientemente, ma si fanno da sè ragione, secondo che l'appetito loro detta, e uccidono, per vendetta, i lontani, e i congiunti di sangue, e, per disperazione, non pure i congiunti di sangue, ma, talora, anche sè stessi. Alle quali persone, essendo esse poste nello stato regale, che è reputato il colmo della felicità umana, e

potenti a vendicarsi degli oltraggi fatti loro, non si fanno scorni, o beffe mezzane; nè essi sentono danno di roba, di leggieri, se è loro fatto, nè, per nozze, o per adempimento di desideri amorosi, s'augmenta la loro allegrezza, dimorando essi, si può veramente dire, in perpetue nozze, e in continui sollazzi amorosi; in guisa che, per fare nascere l'allegrezza, conviene che loro si scemi della felicità, o, almeno, ch'essi cadano in manifesto pericolo che la felicità sia per iscemare. E per far nascere la tristizia, conviene che trabocchino in misero o in basso stato, col salto molto memorevole ».

« Ma le persone della Commedia sono di povero cuore, ed avvezze ad ubbidire i magistrati, e a vivere sotto le leggi, e a sopportare le ingiurie e i danni, e a ricorrere agli ufficiali, e, supplicandogli che facciano, per mezzo degli statuti loro, restituire il loro onore, o ammendare il danno, non si fanno ragione da sè, nè trascorrono ad uccisioni de' parenti, o di sè stessi, o d'altri per le cose per le quali vi trascorrono i re. E perchè si trovano in povero e umile stato, per far nascere l'allegrezza, non fa bisogno che si scemi la loro felicità, potendo crescere per molti gradi, e per alcuna, ancora mezzana, ventura, come sono nozze desiderate, e simili cose. E dall'altra parte, il danno, o lo scorno mezzano possono in loro produrre la tristizia. E queste sono le cagioni perchè i fini lieti e tristi della Tragedia sono differenti da' lieti e tristi della Commedia ».

« E se si domandasse perchè nella Commedia non si può introdurre una persona privata che divenga, con prospero avvenimento, re, poichè sappiamo pure, per Istoria, che alcuni, da bassezza privata, sono stati elevati all'altezza regale, io dico, prima, che così fatta favola non sarebbe

soggetto di Commedia, ma di Tragedia; nè si potrebbe, a buona ragione, immaginare, ma si converrebbe prenderla dalla Storia, per quello che è stato detto. Poi, non diletterebbe simile favola, nè sarebbe graziosa, se fosse rappresentata in istato popolare dove si vive a comune, perciocchè coloro che amano la libertà, e la vogliono mantenere, non vogliono che si propongano esempi ai cittadini di persone private, che abbiano occupate le signorie; e molto meno diletterebbe, e sarebbe grata, essendo rappresentata in istato regale, dove si vive sotto la signoria di uno, avendo gran gelosia il re dello stato suo regale, e guardandosi da metter avanti esempi al popolo minuto e ai privati uomini che possano destare e indirizzare i loro animi a cose nuove, e a mutamento di stato signorile. Anzi, perchè il re sa che il comune popolo si rallegra, e gode delle male venture de' grandi, non fa mai rappresentare Tragedie in pubblico, le quali non montano in palco se non appresso a quel popolo che non è soggetto a niuno particolare.

« La Tragedia, adunque, ha, come dicemmo, il fine lieto, o tristo; e perciocchè, quando lo ha lieto, conviene che la persona regale cada in pericolo grande, genera *spavento* e compassione, con la letizia ancora, la quale, per lo pericolo mescolato, non è senza tristizia, avvegnachè generi, maggiormente, simili passioni con la tristizia finale ».

#### ARTICOLO III.

#### *Sull' Agnizione.*

Terno della catastrofe è l'Agnizione, la quale, pel Castelvetro, è una mutazione d'ignoranza in

conoscimento, o per amistà, o per nimistà di coloro che sono destinati a felicità, o a miseria. Le quattro specie di essa sono dichiarate dal Battista così:

1.<sup>o</sup> La prima specie di agnizione accade per segni, o innati, come la lancia de' Titani, le stelle, o macchie nella famiglia di Tieste, o avvenitici, come le cicatrici nel corpo, e le collane, anella, ed altro, fuori del corpo.

La reminiscenza appresta un'altra forma di agnizione, siccome nell'*Odissea* il pianto fa scoprire Ulisse presso Alcino, in ascoltare i canti di Demodoco. E nell'*Eneide* il pianto, ancora, rivela il pio ed infido Trojano alla illusa regina nell'osservare le dolorose dipinture de' patri fatti.

Il sillogismo ed il paralogismo costituiscono la terza e quarta specie di agnizione. Qual differenza passi tra questi due modi di argomentazione ben sel sanno i Logici, i quali scambiano, talvolta, nelle loro induzioni l'uno per l'altro. Ma i Logici sono, spesso, meno savì de' Tragici antichi, i quali ricorrevano a siffatti artifizi per la necessità delle favole Mitologiche, da esso loro prodotte in iscena.

La Logica sembra oggidì, quasi, sbandita dal moderno teatro, come da taluni sistemi di reggimento civile. L'essere *Romantici* e Cortigiani giova, solo, a raccogliere effimeri applausi ed a scroccare posti lucrosi, secondo Giuvenale:

*Crea Prefetti e Tribuni il nudo sesso.  
Mendica, la virtù lodasi, e agghiaccia.*

2.<sup>o</sup> Prima del Battista avea egregiamente il Tasso nel Lib. III del *Poema Eroico* al Cardinale Aldobrandino ragionato sull'agnizione nel seguente modo.

« L'agnizione è delle cose inanimate, o del fatto,

o delle persone, o delle cose inanimate, come quella di Edippo, il quale riconosce il bosco sacro alle Furie, e di Messer Torello che riconosce la Chiesa, dov'egli fu portato per arte magica. Ma questa, il più delle volte, par che abbia per fine l'altra delle persone.

« L'agnizione del fatto è più propria degli oratori che de' poeti, de' quali è propriissima l'agnizione della persona, la quale è una mutazione dell'ignoranza nella notizia, a fine d'amicizia o d'inimicizia fra coloro che divengono felici, o infelici. Per questa cagione, bellissima è l'agnizione se è congiunta colla mutazione della fortuna, come è nell'*Edipo Tiranno*.

« Di queste alcuna è semplice agnizione, altra doppia, o vicendevole. Semplice agnizione è quella nell'*Odissea*, nella quale Ulisse, non conosciuto, conosce Eumelo, Euriclea, Telemaco, Penelope, da' quali, al fine, è riconosciuto, o quella di *Filottete* nella Tragedia che fece Sofocle di questo nome, in cui egli riconosce Neottolemo e Ulisse, essendo prima conosciuto da loro. Doppia, o scambievolmente è nella *Ifigenia in Tauride*, quando ella riconosce *Oreste*, e da lui è riconosciuta.

« Una, nondimeno, può essere l'agnizione, come appare in alcuni degli esempli già detti, ed alcuna volta l'agnizione è, non solamente delle persone vive, ma delle morte, come quella di Edippo, che riconosce Giocasta, sua madre, viva, e Lajo, suo padre, morto, o quella di Fieste, che riconosce, morti, i figliuoli.

« Ma in sei modi si fa l'agnizione.

« Nel primo, meno di tutti artificioso, si fa per segni; e questi sono infissi e colorati nella pelle, come la lancia de' figliuoli della Terra, nati dai denti seminati da Cadmo, e ne' loro discendenti, e la stella, o la spalla di avorio ne' figliuoli e ni-

poti di Pelope, o lettere nel petto di Splandiano, come si legge nell'*Amadigi*. Altri sono accidentali, come la cicatrice di Ulisse nella gamba, per la quale fu riconosciuto nel bagno, o quella che Beltenobroso avea nel volto, fatta dalla lancia di Archeloro, per cui fu raffigurato dalla donzella di Davismara. Altri sono estrinseci, come la spada pella quale Teseo fu riconosciuto da Egeo, suo padre, e la scafa, in cui furono esposti Romolo e Remo, che, essendo portati da Faustolo sotto la veste, fu cagione che Numitore, loro avolo, si certificasse de' nepoti. E questi ancora possono usarsi più o meno artifiziosamente.

« La seconda maniera di agnizione non è tanto priva di artificio, perchè è fatta per le cose finte dal poeta, come, appresso Euripide, Oreste è conosciuto da Ifigenia, sua sorella, da una lettera, ed egli riconosce lei ad altri indizî. Ma, perchè questa nasce, più tosto, dalla volontà del poeta che dalla composizione della favola, agevolmente, incorre nel medesimo errore. E tale nell'*Inferno* è, per avventura, l'agnizione di Cianfa, il quale fu nominato e conosciuto per lo suo nome, non perchè la favola il ricercasse, ma perchè il poeta così volle; ed il riconoscimento di Geri del Bello.

« Il terzo modo di riconoscimento si fa, ricordandosi di alcuna cosa per la quale si manifesti e sia riconosciuto, come Ulisse nel racconto, che si fe' appresso Alcinoò, pianse per la memoria delle cose udite; e dal pianto fu riconosciuto.

« Il quarto è per sillogismo, nel qual modo Oreste fu riconosciuto da *Elettra* in una Tragedia di Eschilo, perchè ella in questa guisa argomentò: *Niuno ha le vestigia pari alle mie, se non Oreste. Ma queste vestigia sono uguali a quelle de' miei piedi. Dunque Oreste è qui venuto.* E nella *Ifigenia* di Poliide, il Sofista, Ore-

ste sillogismo che a lui si convenisse di essere sacrificato, perchè la sorella ancora fu offerta al sacrificio, e fu per questo suo sillogismo riconosciuto dalla sorella con questo altro argomento: *Se questi è fratello di chi fu offerta al sacrificio, è mio fratello.* In questa inedita maniera Agricane riconobbe Orlando, quando gli disse:

*Se tu sei Cristiano, Orlando sei,*

perocchè egli stimava che niuno altro Cristiano avesse potuto combatter seco del pari.

« L'altra specie di agnizione si fa nel teatro per parologismo, o per falso sillogismo, il quale si fa dalle cose non conosciute, come se elle fossero conosciute. In questa guisa nel *Falso Messaggiero* colui che non avea mai veduto l'arco di Ulisse disse di riconoscer l'arco, e cercò di acquistar fede alle cose che egli narrava della sua morte.

« Ma ottima agnizione e bellissima, oltre tutte le altre, è quella che nasce dalla composizione della favola stessa, ed è congiunta col mutamento della fortuna, come è quella di *Edipo*, e quella di *Alvida nel Torrismondo* ».

Or, quanto valoroso era il Sorrentino in siffatte teorie, seguite dal Castelvetro, e dal Gravina, altrettanto debole tragico fu in esso *Torrismondo*, non dissimile da esso Gravina, teorista forte e snerato esecutore. La delicata anima di Torquato, nata per comporre l'*Aminta*, e soffrire per Eleonora, difficilmente potea sollevarsi alla gravità e veemenza necessarie per chi calza il coturno. Questo strumento letterario può rassomigliarsi al brando Marziale, da molti impugnato, e da pochi ben maneggiato, fra' quali pochi non vanno, certo, annoverati, ora, i Coscritti compaesani, in generale, del Tasso.

## N.º 5. Delle Parti di Quantità della Tragedia Antica.

Quattro sono le Parti di Quantità della Tragedia Greca, secondo Aristotile: il *Prologo*, l'*Episodio*, l'*Esodo*, ed il *Coro*, siccome, l'Esordio, la Narrazione, la Confermazione, e Confutazione, e l'epilogo formano tutto l'edifizio di una Orazione. Prologo, episodio, ed esodo sono, bensì, sottili distinzioni e nomenclature Aristoteliche, relative all'antica forma della Tragedia, la cui nozione ed il gusto sono oggimai relegate ne' gabinetti dei canuti dotti.

Esse Parti di Quantità, delle quali fa parola il Gravina nel § XL, penultimo del più volte citato Libro, si dividono, secondo lo Scaligero, in *protasi*, o esposizione del soggetto e dell'antefatto, propria dell'Atto I; in *epitasi*, o cominciamento dello sviluppo delle passioni, materia dell'Atto II; in *catastasi*, o quello stato della favola onde essa declina, poi, verso il fine, destinato all'Atto III; ed in *catastrofe*, ossia nodo e scioglimento dell'azione.

### SEZIONE II.

#### SULLO SCOPO DELLA TRAGEDIA.

Il cane del voluttuoso Alcibiade era con la coda mozza. Perchè ciò?... Leggasi Plutarco.

Cristoforo Colombo, nello approdare ad un nuovo Mondo, da lui scoperto e conquistato, e donde tornò colle catene al piede, senza, neppur, la ventura di dargli il proprio nome (assunto avendolo dal fortunato di lui successore Amerigo Vespucci) in veder delle frondi galleggianti sulle acque, dopo tanto Oceano valicato, rallegrossi, e sciamò: *Ter-*

ra Terra! Per quale induzione? Sull'analogia di prossima vegetazione di piante e abitazione di persone.

Luigi XI toglieasi il cappello, solamente, innanzi al patibolo. Donde? Lo venerava come il sostegno de' troni. di Francia.

Il poeta Malherbe tenea nel suo gabinetto una sola sedia. A che mai? Sdegnava le visite di più persone.

Alessandro e Platone, rispettivamente, dormivano colla *Iliade* e i *Mimi* di Sofrone sotto il guanciale; e Condorcet recava, sempre, in tasca un Orazietto. Segni di Letteraria predilezione.

L'uffiziale incaricato di eseguire lo arresto di D'Espremenil, perseguitato dalla Corte e rifugiatosi in mezzo al Parlamento di Parigi, a 5 maggio 1788, nel dimandare chi di loro fosse il D'Espremenil, poichè nol conosceva, ebbe risposto da tutti i membri che *ciascun di loro era il D'Espremenil*. Come e perchè? Erano, tutti, risoluti di emanciparsi dalla Corte.

Napoleone in Dresda ritenne in anticamera sei potenze di Europa, finchè dissertò sulla Letteratura Drammatica Francese con Talma, a cui, allegoricamente, impose declamare, la sera, il *Cinna* di Corneille. A qual pro? Per umiliarli come caduchi, e perdonati delle loro inique trame contro l'*Usurpatore*, così detto per vile antonomasia.

Ogni cosa in natura, e in società ha il suo scopo. E ben acconciamente Xenofonte nelle *Memorie di Socrate* espone il di lui savio pensamiento *esser bello quell'oggetto le cui parti rispondano al suo fine*. Il concetto sulle *Cause Finali*, per cui hanno preso interesse i Metafisici di ogni sistema, è fondato sulla essenza stessa delle cose (Vedi Cabanis). In Letteratura, del pari, ogni ge-

nere e le diverse sue specie tendono ad un fine. La sola esistenza presente dell'abbietto volgo ne manca. A rimediarvi, s'inventò già la Tragedia, quasi presaga di dover sollevare gli animi a grandi cose, colla esposizione di maestosi, lugubri, avvenimenti, in conseguenza dello Aristotelico assioma, che *dipinge essa i costumi nobili, i quali non son già quelli di oggidì*. In tale inciso è da notarsi, di passaggio, che (pur nel secolo di Alessandro, e in Grecia) doleasi l'uomo sommo della razza deteriorata degli uomini. Che direbbe mai quell'aspirante alla perfettibilità comune, redivivo fra noi?

Sebbene, in diversi tempi, e presso varie nazioni, siasi differentemente modellato lo scopo tragico, in relazione degli usi, delle abitudini, e delle fulminanti influenze delle religioni, e de' governi, pur, la Tragedia ha, sempre, avuto uno scopo segreto; e fra le composizioni poetiche tutte mantiene, a preferenza, quello spirito di setta che ha formato le occulte associazioni, derivate da' Misteri Eleusini (Vedi Warburthon e Napione), tenute da' rinnovatori dell'*Orientale Dispotismo* (Vedi Boulanger); perniciose, quando sono mal dirette; risibili, ove trovansi destitute di mezzi; ma sagrosante nel loro istituto, e belle, se cospirano ad un fine utile. Leggasi la esemplare *Roma Sotterranea* del Didier. E s'imiti da tutti Anselmo!

Per assicurarci dello scopo assoluto della Tragedia, premunendoci contro le tortuose applicazioni de' tempi, e delle nazionalità, interroghiamo i Precettisti.

*Sulla Purgazione degli Affetti propria  
della Tragedia.*

La Tragedia è il bagno lustrale dell'anima. Il rimorso de' commessi errori, il pentimento di una condotta improba, i proponimenti di una migliore carriera virtuosa sono conseguenze salutari dello spettacolo tragico. Ma per qual mezzo si perviene a tanto? Coll'esempio delle altrui sventure. Se uno de' tanti ribaldi, che, impunemente, passeggiano sotto lo scudo di un superiore patrocinio, indifferente (o complice) alle loro malvagità, è stato, alla fine, punito de' gravi suoi misfatti; se un tiranno che abusa il suo potere, conculcando i soggetti, i quali son, pure, uomini, al par di esso, e da cui, originariamente, procede, per tacita convenzione, l'autorità di che è egli rivestito; se un popolo, baldo nelle nate forze, ripigliando i propri diritti, espelle dal trono un, così detto, legittimo signore, per migliorare (ove se ne ha ben donde!) reggimento civile; se un innocente ha sofferto per ingiuste violenze di chi gode nell'opprimere la debole umanità, eccitasi in noi la compassione per la virtù, prostrata al suolo, e l'odio pel vizio, trionfante. Socio della compassione è il timore di potere inciampare in pari disgrazia.

Ora, il timore e la compassione sono i mezzi per purgare gli affetti umani, ma non l'oggetto della purgazione stessa. La Tragedia è fornita di una sua passione primaria, che intende dipingere, e che è propria di ogni pezzo tragico, costituendone la fisionomia individuale. Le passioni subalterne, risvegliate per concomitanza, servono a sviluppare, vieppiù, non solo il generale caratteristico sentimento, dominante in ogni pezzo, ma il

rispettivo scopo morale del medesimo, il quale, strettamente, si affibbia col principale sentimento motore, ed ha la sua sede in quello.

Oltre la virtù, od il vizio, evidentemente rappresentati, e che occupano tutta la prospettiva drammatica, sorgono altre passioni, medie e secondarie, attratte dalle due pereuni molle della Tragedia, compassione e timore.

N.º 1. *Su' Sostenitori dell'Aristotelica Purgazione degli Affetti Tragici subbiettivamente.*

La Tragedia, secondo il di lei Greco Legislatore, è la *imitazione di un'azione illustre, completa, e grande, dotata di soave discorso, e all'uopo variato, che presenta le persone in movimento, nè si vale del semplice racconto, ma del dialogo; e, svegliando negli animi degli spettatori il timore e la compassione, ci purga di tali, e simili, affezioni.*

Questo passo è stato il Pomo della Discordia per la corrispondente spiega ed applicazione fra innumerevoli Interpreti, Filologi, Retori, Critici, ed Estetici, delle disparate opinioni de' quali giovi il riferire le primarie, e le meno sospette, facendole precedere da talune di buoni antichi, che colsero il segno, senza jattanza di boriosi professori.

SERIE PRIMA.

*Antichi. 1.º Gorgia.*

Gorgia, nell'ingegnoso *Encomio di Elena*, delineò già in brevi cenni il corpo della Poesia, il cuore della quale è la Tragedia, cou la seguente definizione.

« La Poesia, tutta quanta, reputo e chiamo lin-

*guaggio misurato*, la quale ingerisce negli ascoltatori e timida sollecitudine, e lagrimevole compassione, e amore di tristezza. L'animo viene commosso, per mezzo del discorso, dalla prosperità, o disgrazia de' beni e della salute altrui, come se fosse cosa propria ».

### 2.<sup>o</sup> *Timocle.*

Il Comico Timocle ne' suoi *Baccanali*, presso Ateneo L. VI, C. I, nitidamente, sviluppa così il morale effetto purgativo della Tragedia.

*Quanto proficua sia la Tragic'Arte  
Or nota, amico. In povertà ti giaci?  
Di te misero più, Telefo mira.  
La tua men dura ti parrà. Di mente  
Erronea? Ecco Alcmeon da Furie stretto.  
D'occhi infermi? E fa cieco, anche, un Edippo.  
Perdesti un figlio? Mira Niobe; e vivi.  
Sei zoppo? Filottete è in piè mal fermo.  
Invecchierai? E incanutì già Oeneo  
Le altrui sventure in contemplar più gravi,  
Con maggior calma sue miserie uom soffre.*

Analoga a tali esimi precetti è questa moralità nella Favola del Pignotti la *Scimmia*, l'*Asino* e la *Talpa*:

*Chi viver vuol felici i giorni sui  
Non guardi quanti son di lui più lieti,  
Ma quanti son più miseri di lui.*

### 3.<sup>o</sup> *Marco Aurelio.*

Nè diversamente opinava lo Stoico Imperatore Marco Aurelio nel Lib. XI delle sue *Riflessioni* Art. V.

« Le Tragedie furono, da pria, inventate perchè gli uomini si risovvenissero degli accidenti ovvi nella vita; perchè si convincessero della necessità di tali accidenti, ed apprendessero che tutto ciò che gli diporta sulle scene non dee comparire loro insopportabile nel gran teatro del mondo ».

#### 4.<sup>o</sup> Libanio.

Libanio dicea :

« Volete insegnare ad un uomo immerso nel dolore a sopportare in pace il suo male, sia che abbia perduto i suoi beni e i suoi amici, sia che l'opprimano ingiustizie e persecuzioni? Conducello al teatro, e mostrategli la magnanimità dei re abbattuti ». E sian, tutti, magnanimi così!

Ora, un Retore, un Comico, un Filosofo, ed un Critico non eran da tanto per profferire sentenza inappellabile? La rassomiglianza delle loro idee su questo proposito con quelle di Aristotile avrebbe dovuto appagare i posteriori indagatori del vero nel Bello onde astenersi dal discutere più oltre lo spirito della sentenza. Ma, simili essi, per avventura, a chi si trastulla a diguazzare in un fonte limpido con cristallina superficie, ed, agitando le acque, perviene ad intorbidarle, ebbero il destro d'involucrare una sentenza, da per sé chiara. I moderni, ulteriori Chiosisti, da versuti Forensi, che, secondo Giuvenale, *locano altrui l'ira e le grida*, han ciarlato molto, e chiuso poco.

*Italiani.*

Lo spirito della Letteratura Italiana, dietro la sua ristaurazione, presenta nel Cinquecento, siccome è ben noto a chi si occupa delle cagioni dei fenomeni dottrinali, un aspetto di servile aderimento a' Classici pel rilevante motivo che, essendo stato lo studio di essi il promotore del, così detto dal Bettinelli, *Risorgimento*, sia per riconoscenza, sia per abitudine, sia per mancanza di originalità, versaronsi, allora, la maggior parte degl' Italiani nello illustrare le antiche sentenze, a preferenza di esporre opinioni loro proprie. Ed ecco il perchè una folla di Commentatori fece strada a' pochi scrittori originali. Nel ramo della Poetica, in fatti, i rari nostri Estetici furono precorsi dagl'Interpreti. Consultiamoli sul nostro proposito.

## PRIMA CLASSE

*Commentatori. 1.<sup>o</sup> Marta.*

Quasi non contento del pesante volume, redatto dal Castelvetro colla sua *Sposizione della Poetica di Aristotile*, o indotto dalla idea di restringerlo, Orazio Marta nelle sue *Rime e Prose* (Napoli 1612) ci lasciò un transunto di essa Sposizione Castelvetriciana, senza capoversi; così, bassamente, spiegandosi intorno al sarmaco della Tragedia.

« La Tragedia fa dirittamente il contrario effetto, cioè di magnanimità, di severità, di sicurtà, col l'esempio suo di spesse rappresentazioni. E perchè Aristotile ne parla così brevemente ed oscuramente, il Castelvetro ragiona poche cose sopra

ciò, e con esempli ne va scoprendo la ragione di Aristotile esser vera, e tutta fondata sopra le spesse rappresentazioni, e sopra la compassione e spavento degli uomini, sparsa in molti avvenimenti, degni di misericordia e di *pauna*. E perchè la Tragedia ce lo fa vedere e udire molto più spesso che non vedremmo, nè udremmo senza lei, è cagione che la compassione e lo spavento si diminuisca in noi, convenendoci *compartire* l'effetto di queste passioni in tante diverse azioni; il che si prova nella mortalità pestilenziosa: che, nel principio, fra le poche morti ci sentiamo commuovere da compassione e da spavento, e, poi, nelle quantità grandi de' morti, cessa in noi il commovimento della misericordia e dello *spavento*. E così, ancora, si prova ciò nelle pericolose scheremugge, nelle quali, da principio, i soldati si spaventano, ed hanno compassione grandissima de' feriti e de' morti; ma, poichè vi sono assuefatti, senza stimolo di misericordia, o di spavento, veggono innanzi agli occhi morti i compagni e feriti ».

Or, non poteasi tutto ciò esprimere in una sola frase: *l'uso incallisce*? Oltre la Tragedia, i successivi paesani del Marta lo provano essi, e lo dimostrano ad altri, sotto tutti i rapporti.

## 2.<sup>o</sup> Maggi.

Il Maggi nel suo lavoro sulla *Poetica* di Orazio elargì il senso di quella legge correttiva, da altri ristretta a' soli due sentimenti, compassione e timore, ed asserì, impugnato, poscia, da Alessandro Piccolomini, che, per mezzo, appunto, del timore, e della compassione, la Tragedia purga gli animi dalle altre viziose passioni, le quali, scacciate via, cedono il campo alle opposte passioni virtuose.

*Precettisti. 1.º Tasso.*

Dopo quei due Commentatori, il principe degli Epici, e degli Estetici nel Cinquecento, il Tasso nel L. II del suo *Giudizio sopra la Gerusalemme* così, eruditamente, ragiona nel seguente passo storico, che forma un anello intermedio tra gl'Interpetri e i Didascalici.

« Aristotile, fornito di altissimo ingegno, e di gravissimo giudizio dotato, conobbe che non tutti gli affetti sono, per natura, malvagi, ma alcuni buoni, anzichè no, prodotti da fecondità di natura, fra' quali, non altrimenti che soglia il loglio fra il grano, sogliono germogliare alcune passioni, che pajano avere del maligno, come l'invidia, e la malevolenza. Insegnò, adunque, che si purgassero gli animi degli affetti, e comandò che nella Tragedia si facesse questa purgazione. Ma del modo sono discordi gli espositori.

« Altri vogliono che la purgazione nasca dalla consuetudine, perchè le cose, alle quali siamo avvezzi, meno sogliono commuoverci: laonde, nella guerra, l'orrore delle morti assai meno suol perturbare i risguardanti, che sono usati a spettacoli così fatti, e, nella peste similmente. Però, ci consigliano al leggere ed allo ascoltare i poeti, nei quali ci avvezziamo alle cose orribili, e miserevoli. E per questa cagione, poi, ne siamo meno commossi.

« Altri stimano che della perturbazione avvenga quel che avviene del vino innacquato, o diviso fra molti, che meno suole offendere.

« Altri, fra' quali è il Boccaccio, nel principio dell'*Ameto*, ed in quello delle *Cento Novelle*, hanno opinione che l'esempio delle altrui calamità

tà, e il conoscere di aver compagni nelle miserie possa alleggerire le nostre.

« Ma San Tommaso dentro il Lib. VIII, della *Politica* dove Aristotile 'parla, similmente, della purgazione degli animi, giudicò che la purgazione delle passioni si facesse come le altre medicine: *quia contraria contrariis curantur*. Vuol, dunque, che ciascuna passione sia purgata dal suo contrario. Però, un insolente per la prosperità della fortuna, leggendo i casi di Priamo, o pur quelli di Agamennone e di Edipo e di Tieste, quasi fatto avveduto dell'umanità, tempererà l'orgoglio e la superbia, che suole accompagnare i fortunati. Allo incontro, altri, troppo timido e dato in preda alla disperazione, diverrà arido, e coraggioso, considerando cogli esempi di Clisso e di Enea le varie mutazioni della fortuna. In questo stesso modo, non solo la considerazione degli avvenimenti, ma la varietà de' concetti può purgare l'animo delle passioni. Si purga, dunque, ciascuna passione col suo contrario, e non, solamente, si ricopre, come dice il Petrarca:

*E quinci avvien che l'animo ciascuna  
Sua passion sotto il contrario manto  
Ricopra colla vista, or chiara or bruna ».*

Ed ecco come i poeti mercè tal Genere si sollevano, anco, alla condizione di medici. Pochi, però, sono i veri Esculapi morali, perchè il genere umano crede godere della più perfetta salute sentimentale, e ricalcitra ad ogni cura, e riformá.

## 2.<sup>o</sup> *Robortello*.

Nella sua *Latina Poetica*, il Robortello intende che la Tragedia purghi le due sole passioni, misericordia e timore, per mezzo di questi affetti medesimi.

« Imperocchè, mentre gli uomini assistono alle rappresentazioni teatrali, e odono, o vedono i personaggi che parlano e operano, tutto ciò che, molto, si accosta alla verità stessa gli assuefa a dolersi, a temere, a compatire. Ciò importa che, se alcuna amarezza intervenga loro, dolgansene meno, e meno temano. Ed egli è, del tutto, necessario che chi non abbia mai sofferta calamità veruna con più veemenza, poscia, si addolora, se lo colpisca inaspettata, e non provata avversità ».

I potenti, pertanto, che non mai, o di rado, soffrono traversie, dovrebbero, di frequente, onorare coll' augusta loro presenza il teatro. E la Tragedia, che indossa la porpora e palleggia lo scettro, dovrebbe attirare in folla i sacri ed inviolabili spettatori, appartenenti alla più elevata, inarrivabile, condizione sociale: quegli stessi, appunto, che han d'uopo di maggiore scuola dell'avversità (la quale vuole, ella, sempre, rappresentare negli eroi, suoi protagonisti), e che meritano, tutti, quella gloriosa fine per cui sono, indi, riprodotti, tragicamente, sulle scene.

### 3.<sup>o</sup> Battista.

Nella P. III delle *Giornate Accademiche* del Battista (Venezia 1673), in una breve Prosa intitolata: *Quali siano le Passioni che purga la Tragedia, e come le purghi, in sentenza di Aristotile*, si conchiude che:

« Per mezzo del timore e della misericordia; si purgano in noi, non solamente gli affetti contrarii, ma anche i simili, cioè tutti quegli altri che convengono co' due mentovati nella latitudine dell'essere affetti ».

Fu data, così, la debita estensione a quello importante precetto, con farsi partecipare del me-

rito della purgazione tanto le passioni, direm così, *mediative*, quanto le intuitive, ossia le altre di scopo primario, cui quelle vanno, direttamente, a suscitare.

#### 4.<sup>o</sup> Gravina.

Nel § IV del più volte commendato (col permesso del Baretii) *Libro Uno della Tragedia* del Gravina il risolvimento della quistione si riduce a questi termini:

« Il popolo, colla consuetudine della compassione, e dello *spavento*, che raccoglie dal finto, si dispone a tollerare le disgrazie nel vero, acquistando coll'uso una, tal quale, indifferenza. Imperocchè, benchè la Tragedia, rappresentando casi mirabili ed atroci, commuova le passioni, nulladimeno, siccome il corpo umano, bevendo, a poco a poco, il veleno, supera, con la consuetudine, la forza di quello, e ne fugge l'offesa, così l'animo commosso frequentemente, senza suo pericolo, dalle finte rappresentazioni, si avvezza, in tal maniera, alla compassione ed all'orrore, che a poco, a poco, ne perde il senso, come nella peste veggiamo avvenire; in modo che poi, quando nella vita civile incontra oggetti e casi veri, e compassionevoli, o spaventevoli sopra la propria, o l'altrui persona, si trova esercitato sul finto, e preparato dall'uso alla tolleranza del vero: appunto come i soldati a sostenere la vera guerra nel finto combattimento e nella palestra, lungo tempo, s'avvezzano ».

#### 5.<sup>o</sup> Muratori.

*L'Annalista d'Italia*, il Dittatore della *Perfetta Poesia*, l'uomo che scrisse su tutto, perchè ad un

Bibliotecario di Sua Altezza Serenissima il Duca di Modena poca fatica costava il compilare, gitta sul nostro proposito, questa, notissima, sentenza.

« Non solo il diletto, ma l'utile, ancora, si ricava, e mirando gli esempi altrui come uno specchio delle nostre azioni, e imparando a correggere i propri costumi dal contemplare quei della scena, e bevendo molti bei ricordi morali, onde vanno i migliori poeti spruzzando i loro componimenti ».

#### 6.<sup>o</sup> Ginfrida.

Fra tanti Italiani frammischiati un ciarlatano de' *Protomedici di Catania* e già *Pubblico Lettore delle Matematiche in quella Università*, e così grida:

« Purgare gli affetti, è un operare in maniera che vengano migliori, e rendano l'uomo più disposto al conseguimento della virtù. Ella non è Tragedia, anzichè non Poesia di sorta veruna, se non è fornita di sì bel talento ». Agostino Ginfrida *Ragionamento sull'Arte di comporre la Tragedia* (Catania 1756). Il *talento*, proprio dell'uomo, e non de' di lui prodotti, scambiato per pregio! Grande esattezza *matematica* di Linguaggio!

#### SERIE TERZA.

#### Tedeschi. Einsio.

Daniele Einsio nel suo Latino Libro della *Costituzione della Tragedia* così favella:

« Chi frequentemente contempla le altrui miserie le compatisce, per quanto fa di mestieri. Chi guarda ciò che muove ad orrore, finalmente, meno *orrore* risente, e per quanto convenga. Ciò appresta il teatro, che è quasi la palestra degli affetti umani ».

Letterale interprete del fatale passo Aristotelico limitò costui, con altri della sua razza, l'attività della Tragedia a quelle due affezioni, le quali, in realtà, sono mezzi e veicoli per lo effetto generale, ma han, pure, una potenza correttiva a sè, che non fu spiegata in tutta la sua estensione se non da pochi Estetici presso le diverse nazioni, come appare dalla presente Cronologica rassegna che ci affrettiamo a chiudere.

SERIE QUARTA.

Francesi. 1.<sup>o</sup> Dacier.

Commentatore Aristotelico emulo del Castelvetro, ma di lui più preciso, il Dacier nella *Osservazione* 8 sul Cap. III, della *Greca Poetica*, accuratamente, sebbene non in tutti gl' intricati passaggi, dal medesimo tradotta (Amsterdam 1723), sviluppa la idea del purgare le passioni col sistema de' Peripatetici.

« Persuasi che nelle passioni non havvi di vizioso se non l'eccesso, e che quelle, regolate, sono utili non solo, ma necessarie, compresero, semplicemente, sotto la frase *purgar le passioni* il doversi tor via l'eccesso delle viziose, riducendole ad una giusta moderazione. La Tragedia eccita in noi il *terrore* e la *compassione* per purgarli, con porci dinanzi agli occhi le sciagure, meritate da' nostri simili per loro falli involontari; ed essa li purga, rendendoci famigliari quelle stesse sciagure, poichè c'insegna a non temerle, nè affliggercene troppo, quando realmente ci piombino addosso. Purgando il terrore e la compassione per mezzo di tali due sentimenti, la Tragedia reca un gran vantaggio, agli uomini ».

Anteriormente al Dacier, il Gesuita Rapin, il Muratori della Francia, nelle *Riflessioni sulla Poetica e sulle Opere de' Poeti Antichi e Moderni* (Amsterdam 1693), avea stabilito nel § X che: « la Tragedia rettifica l'uso delle passioni, moderando il timore e la pietà, che son di ostacolo alla virtù ».

E nel § XVII dichiara che: « essa corregge le passioni colle passioni medesime, calmando, mercè la loro emozione, il tumulto da esse loro eccitato nel cuore. Due rilevanti difetti dovendo regolarsi nell'uomo, l'orgoglio e la durezza, il rimedio loro rinviensi nella Tragedia, poichè questa rende l'uomo modesto, mostrandogli i potenti umiliati, e lo rende sensitivo e compassionevole, presentandogli sul teatro gli strani accidenti della vita, e gl'infortunî impreveduti, a cui van soggette le più insigni persone. Ma, dacchè l'uomo è, naturalmente, timido e compassionevole, può inciampare nelle opposte estremità di essere troppo timido, o troppo pietoso. Il soverchio timore può diminuire la fermezza dell'animo; e la soverchia compassione può attenuare l'equità. La Tragedia ci accostuma alle sventure, veggendole sì frequenti presso le più considerevoli persone; e si temono meno gli accidenti comuni della vita, quando ne accadono degli straordinari a' grandi. E, siccome lo scopo della Tragedia è quello d'insegnare agli uomini a non temere con troppa debolezza le ordinarie sciagure e a mitigarne il timore, ci educa, insieme, a temperare la compassione verso i soggetti che ne sono meritevoli, avvegnachè è ben ingiusta la pietà per coloro, che meritano essere infelici ». Ecco, appunto, la situazione de' popoli verso i principî.

3.<sup>o</sup> *Corneille.*

Pel Corneille, « la commiserazione di una sventura in cui veggiamo inciampare i nostri simili ci guida al timore di una simile sventura per noi, e siffatto timore al desiderio di evitarla; e questo desiderio a purgare, moderare, rettificare ed, anco, sbarbicare in noi la passione che annega, ai nostri occhi, in tal disgrazia le persone, che noi compiangiamo, per quella ragione ordinaria, ma naturale ed indubitabile, che, per togliere l'effetto, bisogna resecare la causa ». Conchiude egli quindi (altrove) « che la Tragedia ebbe per oggetto la purgazione delle passioni tutte del cuore umano ».

4.<sup>o</sup> *Brumoy.*

Nel § VII del citato *Discorso sulla Origine della Tragedia*, meritevole di volgarizzamento, insieme colle di lui Prose tutte, illustratrici del *Teatro Greco*, il Brumoy così, sovraneamente, si esprime:

« Se le passioni tutte, ben rappresentate, eccitano un piacere delicato, non havvene alcuna, che lo produca con maggiore vivacità, quanto il terrore e la compassione. Sono essi, propriamente, i due perni dell'animo. Siccome siamo più sensibili al male che al bene, sogliamo odiare molto più l'uno che non amar l'altro, e desideriamo di essere felici con minore intensità di quel che non ci costi il sentimento di esser miseri. Il timore, quindi, ci è più connaturale, e ci arreca scosse più frequenti di qualunque altra passione. E ciò per l'intimo sperimentale sentimento il quale ci avverte che i mali assediano, da ogni parte, la vita umana. La pietà, la quale non è se non un segreto ritorno su noi medesimi allo spettacolo de' mali altrui, de' quali possiamo essere, ugual-

mente, le vittime, conserva un legame così stretto col timore che tali due passioni sono inseparabili presso gli uomini, costretti dal mutuo bisogno a vivere nella società civile. Sotto questo riguardo, Virgilio esprime così la felicità inapprezzabile di una beata pace che gusta un, impassibile, filosofo solitario:

*Nè compiangi il mendico, o invidia il ricco.*  
*Georg. L. II, v. 498.*

« Il timore, e la pietà sono le passioni le più pericolose, comechè siano le più comuni, imperocchè, se l'una, e, in conseguenza, l'altra, a cagione del loro legame, agghiacciasse, perennemente, gli uomini, sarebbe sbandita quella fermezza di animo necessaria per sopportare le inevitabili disgrazie della vita, e per sopravvivere alla loro impressione, troppo spesso reiterata. Quindi, la Filosofia ha impiegato tanti artifizii per *purgare* l'una e l'altra (servendomi del vocabolo di Aristotile) a fine di conservare ciò ch'esse nutriscono di utile, allontanando ciò che possono ritenere di pernicioso. Su questo proposito, fa di mestieri confessare che la Poesia, di gran lunga, supera la Filosofia, i cui raziocini, troppo aridi, sono un preservativo assai debole, o un rimedio poco sicuro contro i cattivi effetti di tali passioni: mentrechè le immagini poetiche brillano per maggiori e più insinuanti lusinghe, atte a far gustare le ragioni del vero.

« Quel che, poi, havvi di particolare e sorprendente in siffatta materia consiste in ciò che la Poesia corregge il timore col timore, e la pietà con la pietà: fenomeno altrettanto più aggradevole in quanto che il cuore umano ama i propri sentimenti e le sue debolezze. Esso crede, adunque,

all'innocente inganno che gli si vuol fare, e trovati, insensibilmente, guariti dal piacere medesimo provato nel farsi sedurre: beato fenomeno il cui effetto è doppiamente più sicuro, poichè il rimedio promana dallo stesso male che si accarezza!

*Così, all'egro fanciul porgiamo, aspersi  
Di soave liquor, gli orli del vaso.  
Succhi amari, ingannato, intanto, ci beve,  
E dall'inganno suo vita riceve.*

*Tasso Gerusalemme C. 1.*

« La vita umana, è in vero, un gran teatro in cui siamo spettatori di alquante sventure, di ogni sorta. Vi s'incontrano, ognora, a parte della indigenza, del dolore e della morte, i desideri impetuosi e le speranze deluse, i timori disperati e le sollecitudini divoratrici. Ma tutto questo spettacolo non inspira se non che una pietà ed un terrore più capaci di abbattere il cuore che di fortificarlo. La vista de' miserabili (chechè se ne dica) non ci consola affatto, se lo siamo, del pari; senza pesare che l'uomo, industriosamente, procura scansare, per quanto può, una sì affliggente vista, onde godere, più tranquillamente, delle dolcezze della vita, ovvero che s'impegna ad acquistare durezza ed insensibilità per le miserie de' suoi simili, dimentico di esser uomo al par di essi, e di dover pagare a caro prezzo, e con lunghe ambascie, brevissimi godimenti. In qual guisa, adunque, apprestare uno scudo all'uomo contro mali inevitabili? Come renderlo sensibile per quanto convenga? Per qual mezzo corroborarlo contro l'abbattimento in cui lo sprofondano il timore e la pietà? A tanto può giungersi, confortandolo con lo spettacolo stesso de' propri mali, su cui fermi

egli i suoi sguardi, suo malgrado, mercè un allettamento di piacere, cui non sappia rinunciare, ed insinuando nel di lui cuore ciò che siffatti sentimenti, timore e pietà, hanno di aggradevole e dolce, non solo per renderlo umano, ma per insegnargli, eziandio, a moderare le sue passioni, ove mali reali verrebbero ad eccitarle. Addimesticandoci alla idea de' mali, ci rinforziamo contro i medesimi, e ci sentiamo indotti, più agevolmente, a sollevarne gli altri, per la speranza di simile caso. Con tal mezzo, la Poesia arreca due rilevanti vantaggi alla umanità: l'uno di addolcire i costumi, siccome narrasi di Orfeo, Lino, e Omero, l'altro di rendere ragionevole la nostra sensibilità e di circoscriverla ne' giusti limiti, siccome eseguirono i poeti Tragici Greci ».

Lo stesso valoroso Estetico drammatico, l'Aristotile della Francia, nelle *Riflessioni sull'Edipo* soggiunge così: « Non essendo Edipo se non assai poco colpevole, ed estremamente infelice, con eccellenti qualità, fa nascere un sentimento misto, o piuttosto, di una specie tutta particolare. Cotal doppia indegnazione si converte, allora, in pietà per Edipo, ed in timore peggli Iddi, i quali puniscono, persino, i delitti involontari in una persona poco delinquente: donde emerge un ritorno su noi medesimi, ritorno collegato con la compassione, che ci conduce ad evitare i difetti medesimi, i quali veggiamo strascinar dietro di esse così funeste conseguenze. Ed ecco la pura dottrina di Aristotile, o, a meglio dire, quella della natura, e del buon senso ».

##### 5.º *La Barbier.*

A siffatte illustrazioni del passo in questione assenti, nel principio del trascorso secolo, Mada-

migella Barbier nella Prefazione alla Tragedia *La Morte di Cesare* (Leide 1719). Le di lei idee, non che di altri, ribattute su di un conio, ci dispensiamo dallo inserire qui per amore di brevità, peccando, forse, anche di prodigalità soverchia nella presente relazione de' primari Estetici a pro della subbiettiva purga degli affetti tragici. Il citare, e non trascrivere, taluni passi forma, per altro, il chiaro-scuro di un MANUALE DI DRAMMATICA. E se ci si vorrà addebitare che questa, non meditata, fatica risenta dell'indole di quella specie di componimenti che il Cordier De Lunay nella singolare sua *Teoria Circonsferica de' due Generi di Bello con applicazione alle Mitologie tutte ed alle cinque Belle Arti* (Parigi 1812) chiama pezzi di rapporto, e che il Quatremere de Quincy nel § 8, P. I del completo *Saggio sulla Natura, lo Scopo e i Mezzi della Imitazione delle Belle Arti* (Parigi 1823) denomina riunioni di miscuglio, il soffriremo in pace, sotto lo scudo del seguente passo di Dante in principio della *Volgare Eloquenza*. Nè, solamente, l'acqua del nostro ingegno a siffatta bevanda piglieremo, ma, ancora, pigliando, ovvero compilando le cose migliori degli altri, quelle colle nostre mescoleremo, acciocchè, indi, possiamo dar bere un dolcissimo idromele.

#### 6.º Marmontel.

Marmontel nel Cap. XII della *Poetica Francese* (Parigi 1763), degna di ristampa, ma che, intanto, subì una, mal considerata, rifusione nei di lui articoli dentro l'*Enciclopedia*, disputa così sullo assunto.

« L'uomo felice è straniero alla umanità. La più alta virtù, se non è in periglio o in disgrazia, ei

desta una leggiera impressione. La nostra anima tende allo appoggio della debolezza e dell'innocenza, che l'infortunio opprime o perseguita; e se ne ritrae, dacchè la disgrazia cessa. Il terrore e la pietà hanno, infine, il vantaggio di seguire il progresso degli avvenimenti, di crescere, proporzionevolmente, collo aumento del pericolo, e di tener l'anima sospesa fino al punto in cui tutte le fila dell'intrigo sono sciolte: invece che l'ammirazione e la gioja sorgono in tutta la loro forza, e si affievoliscono quasi nascendo.

« All'interesse del timore può surrogarsi quello della curiosità. Ma la curiosità non è così viva ed appassionata se non in quanto il timore o la pietà la risvegliano. E se lo stato delle cose non è nè penoso, nè addolorante, l'anima vi si riposa, senza impazienza, fredda e tranquilla sullo avvenire.

« Il doppio interesse del timore e della pietà dee, dunque, formare lo spirito della Tragedia. Ma se la prima regola è di commuovere gli spettatori, la seconda impone di non commuoverli oltre del dovere. Oggetto della Tragedia è la guarigione delle passioni medesime da lei eccitate; e queste passioni sono il terrore e la pietà, secondo Aristotile, il quale non intende per *passioni* se non le impressioni distruttive o dolorose che ci vengono dal di fuori, e che l'animo riceve passivamente; avendo, perciò, Dacier abusato di quel vocabolo, perchè vi comprese la collera, la vendetta, l'empietà ec. ed avendo, meglio, il Tasso afferrato il senso di passione, col definirla *per turbazione dolorosa e piena di affanni, come sono le morti, e le ferite, e i lamenti, e i rammarichi che possono muovere a pietà* ».

7.<sup>o</sup> Du Bos

Nella Sezione XLIV delle *Riflessioni Critiche sulla Poesia e la Pittura* (Parigi 1770) *Intorno i Poemi Drammatici purgativi delle Passioni* il Du Bos (il Lessing, contemporaneo, della Francia) in mezzo a trite, profuse, osservazioni, stabilisce che « la Tragedia purga le passioni quasi come i rimedi risanano, e come le armi difensive garentiscono da' colpi di offesa. Ciò non sempre, ma talora si avvera ».

Malgrado il calcio di Scetticismo ivi lanciato, prosiegue a provare l'utilità dell'effetto tragico contro quell'ombra di difficoltà sollevata da taluni, dietro la opinione che lo scopo della Tragedia sia di eccitare le passioni. « La Tragedia ben pretende che le passioni tutte di cui espone i quadri, ci commuovono. Ma non vuol già essa, sempre, che la nostra affezione sia l'affezione medesima del personaggio tormentato da una passione, nè che si sposassero da noi i di lui sentimenti. È suo scopo, più spesso, lo eccitare in noi sentimenti opposti a quelli di cui riveste i suoi personaggi ».

8.<sup>o</sup> Du Molard.

Du Molard, nella sua Dissertazione sulla *Elettra* di Sofocle e sul Sistema Tragico Antico e Moderno spiega benissimo che: « Il terrore e la compassione, spinti all'eccesso, precipitando gli uomini ne' più gravi delitti e nelle maggiori sventure, i Greci s'impegnarono a correggere l'uno e l'altra, ed a correggerli vicendevolmente.

« Il timore, non mortificato, non depurato, ci fa considerare come mali insopportabili gli avvenimenti disgustevoli della vita, le disgrazie im-

prevedute, il dolore, l'esilio, la perdita de' beni, degli amici, de' congiunti, delle corone, della libertà e della vita. Il timore, ben depurato, ci avvezza a sopportare tutto ciò. Esso c'inanima, eziandio, ad affrontare, gioiosi, qualunque pericolo a pro degl'interessi della patria, dell'onore, della virtù, e della osservanza delle leggi divine.

« I Greci insegnavano sul teatro a non trepidare, allora, di nulla, a non esitare giammai tra la vita e il dovere, ed a sopportare, senza turbarsi, le disgrazie tutte, vedendole così frequenti ed estreme presso le persone le più considerevoli e le più virtuose.

« La pietà, non depurata, ci fa compiangere tutti gl'infelici che gemono nell'esilio, nella miseria, e ne' supplizi. La pietà, depurata, insegnava a' Greci a non commiserare se non coloro che hanno meritato siffatti mali, e che soffrono ingiustamente.

« È una ingiustizia il compiangere chi merita essere infelice, il commuoversi per le disgrazie che intervengono a' despoti, a' ribaldi, a' parricidi, a' sacrilegi, a coloro, in una parola, che han trasgredito i dettami tutti della giustizia. Altra pietà non spetta loro se non quella per aver commesso i misfatti che hanno attirato su di loro la punizione e i tormenti che soffrono. Ma questa pietà medesima guarisce l'animo da quella vile compassione che può ammolirlo, e da que' vani terrori che la turbano.

« Così il Teatro Greco tendeva alla correzione de' costumi per mezzo del terrore e della pietà ».

### 9.<sup>o</sup> *Le Mercier.*

Secondo il Le Mercier, « taluni Commentatori presumono che Aristotile, non parlando, affatto,

dello scopo morale dell'arte, ma dell'arte in se stessa, intenda che le passioni tragiche devono essere purgate dallo eccesso che impedisce loro il diletteare. Questo senso dato alla versione sembra migliore, e più coerente colle leggi teatrali dettate dal discernimento del filosofo, imperocchè *la pietà, spinta tropp'oltre, cagiona una lacerazione di cuore il cui effetto è disgustoso. Sforzata la misura del terrore, si oltrepassa quel giusto punto che è il termine del Bello, necessario alla pittura poetica del buono (Corso Analitico di Letteratura Generale professato nell'Ateneo di Parigi, VI Seduta 1817) »*. E prosegue a sviluppare colla solita chiarezza e felicità, e co' corrispondenti esempi il principio e gli elementi della pietà e del terrore, da lui usato nel senso intermedio tra commiserazione e sorpresa de' casi straordinari, per farsi, così, strada al mirabile: effetto combinato di tali due elementi, e che costituisce la nona delle sue venticinque Regole Tragiche.

#### 10.<sup>o</sup> Rochefort.

Le Prose di Rochefort dentro il *Teatro Completo de' Greci*, edito da Raoul-Rochette (Paris 1826), ove leggesi il *Discorso sull'Oggetto e l'Arte della Tragedia*, e che vanno accompagnate a quelle del Brumoy, lor fan codazzo, ma non vi aggiungono lustro. A petto di quel maschio Gesuita, il recente favellatore non è altro che un favellatore.

#### 11.<sup>o</sup> Massias.

Pel Massias, « *il Dramma è l'arte d'inspirare l'amore del Bello morale colla rappresentazione di esso; e la Tragedia è un'azione tendente a perfezionare l'uomo per mezzo del terrore e della*

pietà (*Teoria del Bello e del Sublime* Parigi 1824).  
Il Terenziano assioma

*Son uom. Nulla di umano èmmi alieno.*

è l'essenza dell'arte teatrale.

« Il Bello morale è il polo del cuore umano, la calamita segreta del Poema Drammatico. Il suo dominio viene esercitato sulla volontà, i cui risultati sono le operazioni. Consistendo nel sacrificio dell'egoismo all'ordine, non può manifestarsi se non nelle situazioni in cui sorge conflitto tra le passioni e la giustizia, tra l'interesse e il dovere.

« Il *Bello morale è l'elemento, il principio, e il fine del Dramma*. Esso tende a produrre la pietà che agevola il nostro perfezionamento, senza la quale non potrebbe esistere l'ordine sociale, ed il cui effetto, laddove trovansi uomini riuniti; si comunica e si accresce mercè la simpatia. Assuefarsi alla pietà è un abituarsi ad essere umano, caritatevole, ad essere uomo.

« La pietà tragica non spunta alla vista delle volgari sventure. Non si accorre al teatro per ricercare ciò che ad ogni passo trovasi presso di noi. Fa d'uopo che grandi catastrofi, simili a colpi di tuono, ci scuotano dalla letargia degli ordinari avvenimenti, risvegliino ciò che vi ha di più vivace nella sensibilità nascosta in fondo del nostro essere, e faccia sbucciare il terrore.

« Il terrore e la pietà sono i mezzi della Tragedia, ed hanno per iscopo definitivo mostrare il bello morale. Velato dal terrore è l'eroe che nol cura. Velato dalla pietà è l'eroe che la merita per una maschia pazienza. Quali che si fossero le mire seguite dal poeta tragico, ei vuol destare, in ultima analisi, l'ammirazione col sacrificio delle voluttà alla virtù, col trionfo dell'uomo su

di sè medesimo (*Rapporto della Natura all'Uomo, e dell'Uomo alla Natura* T. IV. 1823 Sulla Legge di Moralità.)

« Nella potenza che si fa giuoco del nostro io e lo sottomette, con forza e saviezza, al suo invincibile impero il terrore ci mostra il bello obbiettivo.

« Nell'io, atomo intelligente e sensibile, esso ci presenta il bello subbiettivo: altra specie di infinito, suscettivo di entrare in relazione col primo; specie di nulla che comprende l'essere; specie di esimo infinitamente piccolo che abbraccia lo assoluto; abisso di debolezza e di forza, di tenuità e di grandezza.

« Il primo di questi sentimenti sveglia una ammirazione *affettiva* a cui succede una ammirazione *riflettuta*, per lo cui mezzo si contempla lo infinito con un sentimento profondo di rispetto e di riconoscenza, che giunge sino al culto.

« Così l'ammirazione è il *rapporto* tra il punto di vista obbiettivo e quello subbiettivo del bello morale.

« La pietà è, peculiarmente, relativa a' nostri simili; il terrore a noi medesimi, e l'ammirazione alla causa di tali meravigliosi effetti.

« Nell'ammirazione comprendonsi terrore e pietà: terrore, proveniente dalla potenza di chi agisce, pietà che emana dal sentimento della nostra debolezza.

« La pietà, il terrore, e l'ammirazione emergono dal contrasto e dall'azione e reazione di due cagioni, diversamente infinite. (C. V.)

« La pietà tragica, il terrore, l'ammirazio-

ne ; nobili piaceri che ci ricompensano dello abbandono in cui gettiamo una parte del nostro essere quando compiangiamo gl' infelici , non si riducono che ad interesse riflettuto su di noi medesimi. Commiserando memorabili sventure, noi compiangiamo mali già sofferti, o che potremo soffrire. Più che la catastrofe è terribile, maggiore impressione ci fa il controcolpo. Lo eccesso della disgrazia che consuma per nostro uso tutta la nostra sensitività , senza che nulla ne rimanga per altri; la inesperienza assoluta di qualunque infortunio che ci rende straniero ciò che non conosciamo non ci permettono affatto di essere accessibili alla commiserazione.

« La malinconia è una pietà di sè stesso e delle miserie della umanità, di cui talun colpo di sorte disastroso , irrimediabile , ci avverte poterci appartenere.

« Un'avvenimento funesto, lo interesse simpatico sospinto verso chi ne è la vittima , il ritorno, infine, su di noi medesimi, che ci conforta nel punto di convincerci che quello avvenimento non colpisce realmente noi. Sono queste le tre condizioni che , necessariamente , si mescolano col sentimento della pietà.

« La pietà è più dolce, il *terrore* più tragico. In questo ultimo si annida maggiore egoismo , nell' altra maggiore generosità. L' una è simpatia , l' altro antipatia. (*Rapporto ec. T. 1. 1851. P. 1. Sulla Legge di Conservazione.*)

## SERIE QUINTA.

*Inglese.*1.<sup>o</sup> *Addisson.*

1. Addisson nel Discorso LII. Dello *Spettatore* o il *Socrate Moderno* dà la seguente analisi della compassione, nel quale sentimento si potrebbe compenetrare il timore, relativamente all'unico effetto tragico di queste due molle del cuore. « Gli Stoici sbandiscono in generale le passioni tutte, nè permettono che il loro savio prenda interesse alcuno alle afflizioni degli altri. *Se vedete*, dice Epitteto, *il vostro amico in agitazione, potete mostrarvi afflitto ed attestargli che ne siete colpito. Ma, badate bene a non risentirne un verace dolore. I più rigidi di quella setta neppure abbassavansi a tale esteriore affettazione. E se a taluno narravasi qualche calamità sopravvenuta al più caro de' suoi amici, rispondea tosto: Che m'importa? Se poi colorivansi gravemente le circostanze della sventura, mostrandole terribili, e soverchie, rispondea di nuovo: Può essere ben vero. Ma, a che monta?*

« Or, la compassione non agevola solo il raffinamento e la civiltà della natura umana. Ma, havvi qualche cosa di più dolce e più aggradevole di tutto ciò che rinvenir si possa in quella infelicità, piena d'indolenza, o quella insensibilità pel genere umano in cui gli Stoici facevano consistere la saviezza. La pietà non è altro se non amore, la più soave delle passioni tut-

te, addolcita da qualche miscela di disgusto. È una specie di tenera sollecitudine, o una generosa simpatia che unisce insieme tutti i mortali, e li confonde sotto il medesimo destino.»

La commiserazione è, in somma, quel che i Latini intendevano per la parola *cura*, dall'altissimo ingegno del Foscolo nelle chiose alla *Chiona di Berenice* di Callimaco, definita così: «prepotente desiderio che vive in noi, pieno di speranze e di timore.» E' quella patetica attrazione che ci avvince alle traversie dagli altri sofferte. E' quella forza di simpatia creatrice, e conservatrice dell'umano consorzio, ben sviluppata dalla vedova di Condoreet in parecchie *Lettere sulla Simpatia* poste in calce alla di lei traduzione della *Teoria de' Sentimenti Morali* di Adamo Smith. Cotale pietà, appunto, per le altrui sofferenze; cotal timore di poterci trovare in simili posizioni è il risultato estetico cui mira la Tragedia.

## 2. Beattie.

Nella Dissertazione sul *Sublime* Beattie confessa che «Lo scopo della Tragedia è quello di purificare l'anima mercè le operazioni della pietà e del terrore.»

Tutte queste gravi autorità basterebbero per decidere la quistione. Ma, siccome, per giudicare con cognizione di causa, fa d'uopo lo ascoltare l'altra parte contendente, passiamo alla rassegna de' partigiani di un'altra opinione. Il filosofo, e lo estetico non debbono imitare gli odierni, inamovibili, Satrapi a soldo.

che ci vestono, o spogliano delle sostanze e della vita a loro arbitrio e secondo i parziali riguardi verso i compratori di quella *rara cosa* che lo epigrammatico Pauanti asseriva *non potersi dar per niente*: la giustizia.

N. 2. *Su' partigiani della Aristotelica Purgazione Tragica obbiettivamente.*

Il senso subbiettivo dello assioma Aristotelico venne trasportato da un' altra minore schiera di Estetici al senso obbiettivo. Dedussero costoro la sentenza del doversi purgare gli affetti non dallo intrinseco solco che la tragedia fa ne' cuori sensitivi, addestrandoli alla pietà ed al timore e castigando lo eccesso di siffatte sottili affezioni, ma, bensì, dalla migliore presentazione de' più rilevanti caratteri de' personaggi e dalla accurata modificazione del fatto prescelto a porsi in dramma.

A questa loro subalterna veduta poté dar esca e movimento, se mal non ci apponghiamo, lo esempio luminoso del dolcissimo Cantore di Laura, il quale, involvendo nel misterioso velo delle Platoniche astrazioni l'intenso ardore di un'affetto non diverso da quello degli altri uomini tutti (poichè, se toglì dall'amore il fisico, quel che resta, secondo Buffon, è zero) pervenne a depurarlo in modo celestiale e fu capo scuola di erotici canti che non invidiano in bellezza poetica, anzi superano gli sfoghi della materiale voluttà presso Anaereonte. Nè è da' credere che la sola influenza de' tempi abbia sospinto a ciò il Petrarca, mentre fu,

forse , savio suo pensiero la invenzione di quel metodo, quantunque nè Speroni, nè Gravina, nè Conti, nè Foscolo, indagatori della qualità del di lui amore, avessero, apertamente, dichiarato quel suo estetico artificio. Petrarca fu il maggior politico in amore con una necessaria, melata, simulazione per non trascorrere al basso, al volgare, al brutale: politica ignorata, o sprezzata adesso dal secolo sfrontato, ed abusivo in tutto.

In quanto al nostro argomento, emerse in seguito di questa altra opinione di Critici Aristotelici, il canone di una temperata scossa dello umano sentire, e di doversi offrire sul palco scenico i tragici fatti depurati da soverchia tristezza e non intrisi di terribile, e di orrido.

« La perturbazione, presso Aristotile, è un affetto che arreca dolore, come allora quando si espongono agli occhi altrui tormenti, piaghe, morti, od altro di simil fatta.»

Su questo passo battagliano, con discordi opinioni (al solito) il Robortello, il Castelvetro, il Maggi, Pier Vettori, Faustino Summo, il Riccoboni, il Piccolomini etc.

Ma, Bartolomeo Ricci, il Viperani, l'autore del *Giudizio sulla Canace* dello Speroni, il Giraldi nella Lettera al Ponzoni, l'Accademico Apatista, Uden oNisieli ed il Battista aderiscono al potersi far presenti sulla scena i casi anche i più funebri.

*Italiani.*1. *Battista.*

Esaminando il Battista nel Cap. III. delle regole della Tragedia la quistione se debbono farsi apparenti gli atti atroci e nella P. III. delle cita e sue *Giornate Accademiche* risolvendo l' altro problema *Se nella Tragedia si debbono fare pubblicamente le uccisioni, o narrarsi*, sviluppa, indirettamente, sane vedute su questo necessario mitigamento di tristezza, e sulla depurazione de' soggetti tragediabili. Riflettea, certo, il Battista che più veemente riesce la impressione scenica quando alla presenza dell'uditorio si consuma la sciagura del protagonista, e che meno efficace riesce, se vien dessa narrata. Tale osservazione del critico è corroborata, per altro, dal precetto Oraziano che lo spettacolo visuale è preferibile al racconto auricolare perchè il senso degli occhi è più suscettivo di forti sensazioni di quanto nol sia quello dello udito. Nè a ciò osta l'altro, apparentemente contrario, passo del Venosino sul doversi celare agli occhi altrui fatti troppo crudeli ed eseguibili con poco decoro sul teatro, imperocchè la non probabile credibilità loro fece proscrivere al Latino Estetico la presentazione di siffatti spaventevoli eventi. Quel secondo tratto del Legislatore del Gusto in Roma è quasi una clausola che restringe il valore del primo, e si riferisce, più tosto, al modo quasi impossibile della esatta e veridi-

ca esecuzione, anzicchè al principio, ed allo effetto dell' azione tragica.

## 2: Gravina.

Con delicato raziocinio volle il Gravina nel § XIII. del precitato Libro della *Tragedia* escludere dalla vista dello uditorio i fatti atroci sentenziando così: « Avvengono ancora nelle favole molti svenimenti, duelli e cose simili, le quali debbono, per relazione, agli orecchi, non per vista, agli occhi venire: sì perchè la vista delle cose atroci offende troppo lo interno senso; sì perchè non si possono portare a tanta naturalezza e verosimilitudine che non riescano freddi per essere apparente la finzione; sì, alla fine, perchè non è imitazione poetica quella che non è fatta dalle parole, dalle quali, per via degli orecchi, possiamo concepire quello che agli occhi si rappresenta.»

## 3. Zanotti.

« Essendo proposti alla Tragedia (ripigliamo col Zanotti il filo delle opinioni obbiettive sulla purgazione degli affetti tragici) quasi come due fini a cui mirar debba, la compassione, ed il timore, dee, però, la compassione avere il primo e principal luogo, essendo essa, senza alcun dubbio, più che il timore, atta a rendere gli uomini benevoli l'un verso l'altro e mansueti.» (*Dell'Arte Poetica. Ragionamento II.*)

E più sotto, sviando il concetto sul timore da quel rapporto che può e deve esteticamente avere lo spettatore tra gl' infelici casi altrui e sè medesimo, presumendosi egli in caso simile aggiunge questa nuova osservazione. « Dovendo la Tragedia, prima di condurre il protagonista alla estrema miseria, fargliene sentire l'aspettazione per mezzo di molte angustie, e molti timori, debbono queste angustie e questi timori farsi sentire agli ascoltanti altresì; acciocchè, vedendo essi il protagonista in tanto pericolo, per lui temano, non per loro stessi. E in ciò credo io che consista quel timore che per la Tragedia vuole indursi, la quale dee avvezzare gli uomini non tanto a compatire agli altri, quanto a temere per gli altri; nè solo a sentire dispiacere della miseria in cui altri siano incorsi; ma anche timore che non vi incorrano. E se così è, par bene che quella favola la quale muoverà la compassione avrà di leggieri mosso anche il timore.

Nè molto studio debbe porsi a muover questo. E ciò è, forse, la ragione perchè Aristotele, avendo proposto alla Tragedia due fini, cioè il timore e la compassione, della compassione abbia detto assai, del timore poco o nulla.»

#### SERIE SECONDA.

##### *Francesi.*

Sotto questo rapporto che concerne il *fuor di noi*, ossia lo stato obbiettivo, considerarono,

eziandio , la purgazione voluta da Aristotile i due, valenti, Cattedratici Batteux e Le Mercier ed il solido Bruroy, senza contraddirsi con le analitiche idee di sopra trascritte, ed accettando , simultaneamente , la depurazione della tristezza sulle scene in servizio del bello ideale , nella cui giurisdizione, e competenza rientra lo scemare le soverchie orridezze.

#### SERIE TERZA.

##### *Tedeschi.*

##### 1.º *Giovanni Elia Schlegel.*

La necessità di una accurata scelta di circostanze e di un prospero asseguimento del bello supremo nel punto della maggiore violenza degli spasimi qual si è la cessazione della esistenza fu riconosciuta dal vecchio Schlegel, il quale dettò agli artisti la seguente salutare legge. «Il deliquio e la morte , non veg'iono essere rappresentati spaventevoli così come sono in effetto. E singolarmente in chi muore non si ha a vedere se non leggieri movimenti, un chinare di capo che paja come di chi dorme, anzicchè di chi lotta con la morte, e, siccome disse il cantore di Laura estinta ,

*Paja posar come persona stanca;*

una voce, rotta bensì e languente, ma non rantolosa. A dir breve , bisogna che uno si crei a posta sua nella immaginativa una foggia di

107  
morte quali tutti potrebbero augurarsela, ma, quale non tocca mai a nessuno, e che paresse

*Non come fiamma che per forza è spenta.»*

2.<sup>o</sup> Lessing.

Il Lessing nella critica Dissertazione *Sulla Maniera di rappresentare la Morte presso gli Antichi* non si scosta da queste sottili avvertenze, dimostrando, da valoroso estetico, quel che il maggiore poeta erotico della Italia scrisse della sua rara amica:

*Morte bella parca nel suo bel viso.*

E ciò, per serbarsi la regola del decoro, della convenienza, e dello abbellimento: non altrimenti che ne' sublimi atti di Giulio Cesare, il quale, vicino a spirare, si coprì col manto per mantenere illesa la Regia, da lui agognata, dignità, e di Lucrezia, che, nel piombare a terra, trafitta di propria mano, cuiò, secondo Ovidio, di cadere onestamente.

3.<sup>o</sup> Engel.

Nella Lettera V. *Sulla Mimica* (traduzione del Rasori Milano 1818.) così sul proposito commenta Engel il celebre verso di Orazio circa la evitabile mostruosità di presentare in sulla scena, alla maniera Shakesperiana, ferite che gocciolano sangue, e boccheggianti moribondi:

*Ciò che mi mostri sì non credo e abborro.*

« Il perdere che Orazio dice di sè la illusione, al vedere rappresentata cosa oltre misura atroce, non era già perchè alla pantomina fosse impossibile di giungere a tanto da rappresentarla con tutta naturalezza, ma, sì bene, perchè l'atrocità lo inorridiva troppo più ch'ei non potesse portare, onde non dover tosto, per refrigerio suo, fare di sgannarsi, dissipando la illusione de' sensi; dissipata la quale, forza è che nascesse nell'anima quella indegnazione, quella bile che è l'odi di Orazio. »

#### 4.<sup>o</sup> *Haus.*

Ultimo a sì venerandi nomi infilar si volle il Tedesco Attore di una Latina Memoria, intitolata *« Dell' ufficio della Tragedia ovvero della Legge di purgare le affezioni dell' animo imposta da Aristotile alla Tragedia »* (Palermo 1815.) Cortigianescamente fingendo costui ignorare le opinioni dei suoi predecessori, regalò al pubblico come nuova e tutta di suo conio, la interpretazione del passo Greco. Ivi trattiensì con placata flemma sul doversi le scene tragiche scervrare da quanto aver possano di tristo, di molesto, di cupo, d' insopportabile, poggiando sulla utilità di presentarle nell' aspetto il più efficace sì, ma non offensivo della savia legge: *Nulla mai di troppo*, e sul segreto di lumeggiare i caratteri de' personaggi con tali mezzetinte di virtù e di vizj quanto l'orrido del brutto morale non turbi, ed ottenebri la luce del morale

bello , la quale rifulger deve, inviolata sempre mai , sul teatro.

In quella breve Memoria , la migliore delle sue poche , lentamente elaborate , produzioni , quantunque vi si desiderano quell'ordine filosofico e quella stretta precisione di idee che cotanto valgono, secondo Orazio (*A. P. V. 243.*) a dare un nuovo aspetto a cosa già nota, pure la materia vi è trattata con sufficiente sapore dell' arte , ancorchè non vi domini quel fino sentimento dell' arte stessa di cui erano , superiormente , imbevuti il Brumoy e il Lessing e lo Schlegel fra tutti gli estetici drammatici.

Secondo cotesti partigiani della Aristotelica purgazione tragica obbiettivamente, i quali vanno ad affrontarsi co' precedenti avversarii in linea di battaglia (giacchè tutto oggidì è guerra , o simulacro di guerra) il nerbo della truppa , nella zuffa , non consiste già nel centro della falange. Lo effetto tragico su di noi è riguardato da costoro come secondario, e proveniente dalla esteriore modificazione degli spettacoli tragici. Le speranze della vittoria sono fondate ora sull' ala destra , ora sulla sinistra dell' esercito. La scaramuccia della pugna comincia dalle frontiere. Una novella, speciosa, tattica militare si è questa dubbiamente applicata alla Estetica Tragica. Acquistasi, così, per essi la purgazione degli affetti mercè il timore e la compassione , soavemente suscitati con azioni nè triste , nè ributtanti con feroce violenza.

Riflettasi all'uopo, pertanto, che, ove la tristezza ecceda i confini, il timore degenera in orrore e la compassione si tramuta in fastidio. Sì per le principali, come per le passioni secondarie, non che per le due molle, timore e compassione, lo esercizio del nostro sentire e l'estetico artificio de' pezzi tragici debbono essere maneggiati con destra parsimonia e con somma delicatezza. Gli spettacoli alquanto atroci disgustano sul teatro, che è una pittura vivente di soggetti, i quali operano: mentre sarebbero essi tollerabili appena a riguardarsi rappresentati dalla Pittura co' colori.

Uccidesi di propria mano *Ajace* presso Sofocle. Quindi, gli infiniti suicidj a vista. *Ippolito* è lacerato in brani dal mostro marino presso Euripide. *Evadne* si slancia nel fuoco nelle *Supplici* del medesimo. *Medea* sbrana i proprj parti presso Seneca e vola sul carro incantato. *Ercole* saetta i suoi figli in palese.

#### 1.<sup>o</sup> *Sofocle.*

Perciò, sdegno ci investe, anzicchè dolce pietà, per un *Filottete* presso Sofocle, che, relegato nell' Isola di Lenno, continuamente si lagna degli acerbi dolori per la marcita e verminosa sua piaga, cagionata da una delle avvelenate frecce di Ercole, cadutagli su di un piede. E' un monologo di piagnistei, non dissimile da quelli, taciturni, e mordenti, de' popoli intolleranti la sferza de' principi.

E vie maggiormente si accresce lo sdegno al vedere presso il tragico medesimo un *Edipo*, cogli occhi cavati, grondanti sangue nell'atto V. Sc. 2. Quantunque e Boileau e Dacier e Brumoy non ne sentissero ribrezzo, pur siffatta estetica orribilità (la quale, forse, giovava, allora, a far gagliarda impressione sul popolo Ateniese onde corroborarlo al salubre odio del Regio potere) venne prudentemente evitato dagli imitatori Sofoclei, Corneille, La Mothe, Voltaire, Forci-rolì etc.

### 2.º *Anonimo Francese.*

Così, una *Eloisa di Beaumachais* nel Dramma, intitolato eziandio *Norac e Iavolsi*, muore di consunzione, di angosce e lenta agonia sotto gli occhi dello irritato spettatore perchè tradita da un ribaldo ambizioso, il quale le preferì una damigella di corte. Ed è sì crudo e verace il malefico effetto di tali cupe scene che dispiacciono, sin anco, ne' componimenti non drammatici nè visibili, siccome nella tisica *Corinna* della Stael, la lettura delle ultime pagine del cui egregio Romanzo è oltremodo affliggente e tremenda.

### 3.º *Lessing.*

Così, nel Tedesco Dramma *Sara Sampson*, malgrado gli encomj del Lessing all'attrice, che tanto bene ne avea recitata la parte, si abbrevi-  
disce l'animo alla minuziosa osservazione che  
« siccome i moribondi traggono, talora, le mani

dal letto, e colle dita vanno razzolando le coltri, in simil guisa, in punto di morte, a un tratto, le si cominossero lievemente le dita del braccio, già fatto immobile, e con esse pizzicando la veste che all'intorno si sollalzava, spirò, » .

*Come face, al mancar dell' alimento,  
Lambe gli aridi stami e di pallor  
Veste il suo lume, ognor più scarso e lento,  
E guizza irresoluta e par che amore  
Di vita la richiami in fin che rende  
L' ultimo volo e sfavillando muore.*

Monti *Mascheroniana* C. 1.<sup>o</sup>

#### 4.<sup>o</sup> Schiller

Così, un Barone di Attirghausen nell'atto II del *Guglielmo Tell* di Schiller, morendo di vecchiaja ed incitando gli Svizzeri a scuotere il tirannico giogo, non produce quel singolare effetto per cui l'Alfieri di Alemagna lo introdusse in scena, con avere ivi inñitato il buon vecchio Lusignano, che nella *Zaira*, al momento di acquistare la primiera libertà, inculca alla propria, attonita, figlia, allora riconosciuta, la tenacità del Culto de' primi padri.

#### 5.<sup>o</sup> Federici.

Così quella bendata *Circa-nata* del Federici (pari all' altro cieco nel bel Dramma Tedesco intitolato *La Satira e l' Oculista*) dietro la recente chirurgica operazione del Grant, sino all'atto

III comparece guidata da altri, senza poter ancora far uso de' proprj occhi; e desta una ributtante pietà.

#### 6.<sup>o</sup> *Romani.*

Così, finalmente, nell'atto II della *Beatrice di Tenda*, Melodramma romantico del Romani, quell' Orombello che si affaccia pallido, estenuato, macilento, contraffatto innanzi al consesso de' neri Giudici e dislogato tutto dalla sofferta tortura, e quella Beatrice che si avvia al patibolo sotto gli occhi degli spettatori sono oggetti che possono dilettere un carnesfice, un Re, ma lacerano le anime sensitive.

Tali tristi posizioni sceniche, sebbene ideate da' loro autori per ottenere una più forte impressione e svegliare con maggiore vecinanza la compassione e il timore, offendono pure, non poco, la squisitezza del sentimento. Il bello vuol essere, dovunque, rispettato e conservato. La decenza, o convenevolezza è il suo più gradito elemento. Esso estende i suoi diritti, e precetti non su la sola fantasia, ma sul cuore. Ed il cuore, irritabile anche più della fantasia, non vuol essere straziato ed oppresso, ma blandamente solleticato. Similmente, quando il dispotismo non giunge a fare incallire il collo a' pazienti buoi dello armento popolare, ne esacerba la piaga, finchè questi o si sdraiano per terra, o, imbalanziti, ringalluzziscono, e ricalcitano per iscuoterlo. E le corna di un bipede vessato dallo assillo della libertà sono pur terribili!

Se tra le dispute di tali contraddittorj Estetici si volesse tentare un armistizio, potrebbe proporsi la conciliatrice opinione che, giusta la sentenza di questi ultimi didascalici obbiettivi, vengano purgati il timore, e la compassione, quali mezzi di lenire, educare e correggere le passioni. Si modererebbero le soverchie scosse del cuore umano in iscene non ultra-tragiche, senza restare esclusa, bensì, giusta lo avviso degli Analitici subbiettivi, la necessaria primordiale correzione degli affetti umani, operata mercè la educazione alla pietà, e il mitigamento del timore: locchè corrisponde al bello ideale dello Stoicismo.

N. 4. *Sugli Estetici Neutrali fra entrambi i Partiti nella questione sulla Purgazione Tragica.*

Ma, sì difficile, intralciata e spinosa si è ormai ridotta la presente questione (colpa de' molteplici ciarlatani) che, sinanco, il Laharpe e il Talia nell' opere successivamente da esso loro pubblicate, incerti del fondamentale loro parere, annunziarono, in progresso di tempo, un voto differente da quello esposto pria.

#### 1.º *Laharpe*

Nel Saggio su' *Tragici Greci* aderì prima il Laharpe alla spiega subbiettiva del problema.

Dopo i validi argomenti del Batteaux nelle dotte sue glosse alla *Poetica* di Aristotile, da

esso lui tradotta nelle *Quattro Poetiche*, arricchite di Commenti, cioè la Greca, la Latina, e quelle del Vida e del Boileau (libro meritevole di ristampa e di volgarizzamento) inclinò alla spiegazione obbiettiva, siccome egli stesso confessa nel C. 1. L. 1. P. 1. del suo *Liceo o Corso di Letteratura Antica e Moderna*. Ivi, nello interloquire sulla interpretazione data subbiettivamente dal Cornille al passo Aristotelico, dichiara che « l'oggetto di qualunque imitazione teatrale nel momento istesso in cui eccita la pietà ed il terrore, con mostrarci azioni finte, è di addolcire, di moderare in noi ciò che la pietà ed il terrore conterrebbero di troppo penoso, se fossero reali le azioni rappresentate.» E soggiunge il proprio avviso che partecipa dell'una e dell'altra maniera di intendere questo or quasi divenuto enigma dello Stagirita.

Lo stesso critico poi nel C. V. §. 1. riproduce la sua doppia veduta, conciliatrice della questione e conchiude « La illusione drammatica, col presentare un fatto supposto vero, lo spoglia di quel truce che la realtà della cosa porterebbe seco, qualora non fosse accompagnato da artificiose circostanze, le quali non lacerano l'animo, ma, pateticamente, lo commovono».

## 2.º *Talia*

Il *Talia* nella P. II. del bel *Saggio di Estetica* (Venezia 1822.) mostra che lo Aristotelico senso del purgare le passioni consiste « nella immagine della condizione infelice del fato umano, la quale, ancorchè vivacissima, perchè condotta al

maggior punto di forza, grandezza, e perfezione, non però cessa di esser dilettevole, perocchè la impressione, come fittizia, è purgata di quella agitazione turbolenta che produrrebbe la realtà ». In questo passo il concetto di doversi la cosa rappresentata spogliare del nativo bruno implica una veduta obbiettiva, ed il canone di temperare l'asprezza delle azioni truci.

Nei *Principj di Estetica* poi (Venezia 1827;) per l'arcana Aristotelica voce *purgazione*, intende «che la tragedia, con *terrore* e pietà finti, debba far di avvezzare gli animi a non lasciarsi frangere da terrore e pietà veri. Chè questi due repentinamente affetti, dove abito non li rintuzzi, o considerazione non li aggiusti, fanno l'uomo inetto all'operare, e all'altrui pro » Con siffatta dilucidazione, venne, finalmente, il Talia a riprodurre i pensieri del Bramoy circa gli effetti fisiologici della pietà e del timore, ingiustamente combattuti dal Laharpe, a temperare i quali, eminentemente, travaglia la tragedia, componimento scenico il più morale in tutta quanta la Poetica.

#### N. 5. *Sugli Scettici della Purgazione Tragica.*

Ad una terza ed ultima classe di critici piacque distruggere, assolutamente, lo Aristotelico assioma.

Cotesti Scettici sono, per singolare bizzarria dello spirito umano, tra più Francesi ed uno Italiano, coloro che pur si esercitarono nell'aringo teatrale. Il primo di essi fu anzi il fondatore della Tragedia Francese, il quarto ne fu il per-

117  
fezionatore , e l' ultimo si ammira qual crea-  
tore del nostro Melodramma.

SERIE PRIMA.

*Francesi*

1° *Cornelle.*

« Io temo che il raziocinio di Aristotile intorno la purgazione degli affetti, propria della Tragedia, non sia una bella idea, senza alcun verace effetto».

2° *Fontenelle*

« Non ho giammai compreso la purgazione delle passioni per mezzo delle passioni medesime. Quindi, ne tacerò. Se taluno è purgato per siffatto veicolo, lo sia pure a suo pro. Non veggio, inoltre, troppo chiaramente a che giovi lo esser guarito della pietà. Ma, sembrami che la grande utilità del teatro consista nel rendere la virtù amabile agli uomini, nello avvezzarli a coltivarla, nel dare tale educazione a' loro cuori, nel proporre ad essi grandi esempj di fermezza e coraggio nelle sventure, nel fortificarli con tali esempj e nel sollevare i loro sentimenti». (Fontenelle *Riflessioni sulla Poetica* § XLV.)

3 *Saint-Evrèmont.*

« Aristotile ben conobbe il danno che la pietà avrebbe potuto arrecare agli Ateniesi. Ma, credè apprestarvi un sufficiente rimedio, stabilendo

una certa purga, che nessuno ha finora compreso, e che, a mio giudizio, nemmeno fu da lui ben compresa. E che havvi mai di più ridicolo del formare una scienza che procacci sicuramente la malattia per inventarne un'altra che si affatichi incertamente, alla guarigione? E giova lo ingere perturbazioni in un animo per procurar, quindi, di calmarle con riflessioni a cui verrà indotto circa il vergognoso stato in cui si è immerso?» (*Della Tragedia Antica e Moderna*).

#### 4. Voltaire.

« Voltaire, poco misurato ne' suoi *Commentarij sopra Corneille* e scherzando sulla frase di Aristotile colla sua ironica abitudine, nega la purgazione operata dalla tragedia, ed asserisce che gli spettatori accorrono in teatro per fremere e piangere, senza necessità, perciò, di sentirsi purgati». (Le Mercier loc. cit).

#### SERIE SECONDA.

##### *Italiani.*

##### *Metastasio*

Aristotile, come sopra si riferì, definisce la Tragedia, secondo il testuale volgarizzamento del Metastasio, « imitazione di una azione seria, che ha la sua grandezza; che si esprime con discorso atto a dilettere, ma diversamente ornato nelle diverse sue parti; e che, non già narrando, ma rappresentando, per mezzo della compassione e del

terrore, perviene a purgarci da somiglianti passioni. Commentando questo passo il Metastasio dice. « Avrebbero bisogno di più chiara esposizione le parole di Aristotile con le quali ei conclude la definizione della tragedia, cioè che sia questa una imitazione, la quale, non già per mezzo della narrazione, ma del terrore e della compassione, perviene a purgarci da tali passioni. Avvertasi che, quantunque si sia altrove protestato Aristotile che per la parola *passioni* ei non intende mai le interne passioni dell' animo, ma sempre il terribile e compassionevole spettacolo de' fisici altrui patimenti, in questo luogo se ne vale nella prima significazione. È qui incontrastabile che egli propone cotesto *purgamento* come lodevole frutto, e fine principale della Tragedia per cui si renda essa utile alla società. Dacier, Castelvetro, Pietro Vittorio, e quasi tutti i più dotti interpreti si beccano il cervello a metter di accordo Platone ed Aristotile. Il primo scaccia la poesia della sua *Repubblica*, come dannosa eccitatrice delle passioni in molti passi del Dialogo Decimo e specialmente nel seguente. *Onde con ragioni non ammettiamo la poesia in una città che debba di buone leggi esser fornita perchè cotesta le irragionevoli inclinazioni dell' animo eccita, alimenta, e fortifica e le ragionevoli distrugge.* All' opposto, Aristotile la raccomanda ed esalta come utile purgatrice delle medesime. Io lascio volentieri a chi l' ambisce la gloria d' ingegnoso conciliatore di sentenze così contraddittorie ed avrei, piuttosto, desiderato, per mia istruzione, che si fosse più

limpidamente spiegato Aristotile intorno alla cura che ci propone.

« Io non so, in primo, luogo se sotto la parola *purgamento* voglia il nostro maestro che si intenda la totale distruzione delle passioni, o se la rettificazione delle medesime. Non posso immaginarmi ch'egli pretenda che si distruggano affatto, perchè distruggerebbesi l'uomo, delle azioni del quale, o buone, o ree che elle siano, sono esse le universali motrici. Nè credo, come alcuni critici credono, che voglia Aristotile che colla frequenza degli spettacoli terribili e compassionevoli si familiarizzi il popolo con tali oggetti, e si perda così o si scemi in lui la efficacia di quel *terrore* (*quanto pesa tal voce!*) e di quella compassione degli altrui disastri, tanto, per altro, utili a promuovere fra gli uomini le scambievoli, necessarie, assistenze. Se poi cotesto *purgamento* delle passioni, frutto e fine principale che dee proporsi la Tragedia, non deesi intendere per distruzione, ma per rettificazioni delle medesime, ho bisogno di essere istruito per qual via il terrore e la compassione la conseguiscano, e perchè non debbano usarsi che cotesti due soli farmaci in questa cura. Se il terrore degli orribili castighi, che sempre, finalmente, soffrissero gli scellerati ci atterrisse, costantemente dallo imitarli; e se la compassione, che sempre, finalmente, conseguissero i buoni, ci allettasse, costantemente, a meritarsela, sarebbe schiarito il mio primo dubbio.

« Ma quello che, meno di ogni altra cosa, intendo si è la ragione per cui le passioni del terrore e della compassione debbano essere i so-

li, specifici, rimedj in questa cura, e non tutti gli altri affetti umani, da' quali le nostre azioni derivano. Son pure le umane passioni i necessarij venti co' quali si naviga per questo mare della vita; e perchè siano prosperi i viaggi, non convien già proporsi l'arte, impossibile, di estinguerli, ma quella, bensì, di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro, giovevole, o dannosa, efficacia nel condurci al dritto cammino, o nel deviarcene. Or, gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione. L'ammirazione, la gloria, l'avversione l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, l'emulazione, l'avidità ambizione degli acquisti, l'ansioso timore delle perdite, e mille e mille altri che si compongono dal concorso e dalla mistura di questi, sono, pur anch'essi, fra quei venti che ci spingono ad operare, e che conviene imparare a reggere, se si vuole procurare la nostra privata e la pubblica tranquillità.

« Se si vuole che questi ingredienti sieno utili a purgarci, io non intendo per qual via lo conseguiscano, anzi, credo che per molti una tale medicina sia più soffribile di qualunque infermità; e se ci si consiglia a valercene, perchè si credono efficaci a dilettarci, il consiglio ha gran bisogno di esame ». (*Estratto della Poetica di Aristotile Cap. VI.*)

Confutare tutti costoro sarebbe un ripetere il già detto.

In quanto al valoroso Trapassi, la titubanza delle sue idee nel tratto preinserto corrisponde, per avventura, a quella ambiguità con cui egli capi

e tradusse il passo del testo, per come si ravvisa nelle due diverse maniere di sopra riportate. L'anfibologia della interpretazione gli scaturì dal non avere nitidamente colpito il senso dello addiettivo che accompagna il sostantivo *passioni*. Volgarizzando prima col *somiglianti* e poscia col *tali*, venne a confondersi lo spirito del concetto. Il *tali* suppone identità di cosa. I *somiglianti* suppone paragone di cosa. Ora, Aristotele vuole che la tragedia ci corregga e ci purghi non dalle passioni identiche (compassione e terrore), ma da passioni somiglianti, che è quanto a dire da quei movimenti dell'animo, da quelle affezioni gradate e degradanti che somigliano a' due perpetui strumenti della tragedia (pietà, e timore,) ma che non sono essi medesimi: bensì, in linea di comparazione, vi si affazzonano, e prendono un aspetto analogo, e, per lo appunto, loro conforme.

Ma, bando, una volta, alle minuzie di metafisiche contestazioni, che sono la vera morte dello intelletto e della immaginativa!

#### N. 6. *Sul Timore Tragico.*

Il timore, che creò il primo nell'orbe gli Dei, che ritiene le coscienze umane nel cerchio del bene operare al cospetto de' sovrastanti castighi, che avvelena le laute dovizie de' Neroni, trepide della giusta intolleranza de' loro schiavi, che frena i popoli per la minaccia di piombar loro addosso il peso furibondo di peggiori reazioni, domina, per sino, nel regno della finzione ed esercita sul teatro l'onnipotente suo impero.

Esso è quel mezzo efficace della tragedia che, svegliato con estetico artificio negli animi degli spettatori, li compunge alla simpatia per le sventure altrui.

*Esperta in guai, do agl' infelici aiuto,*

diceva Didone presso Virgilio, che concentrò, così, in un solo verso la più bella, e la più utile lezione di Morale tendente a convincerci della massima Evangelica *che non si debbe far soffrire agli altri quel che non si vuole che uno soffra per sè*:

*Quae tibi, tu, non vis fieri ne feceris uli.*

*Quae fieri tibi vis haec quaeque fac alis.*

Abeilardus *Ad Astralabium*.

Il timore è stato, inavvedutamente, cangiato in terrore da' traduttori della *Portica* di Aristotile, nella maggior parte poco filosofi, tranne Teofilo Balhe ed Haus che usano la voce *metus*.

Fra il timore, ed il terrore tragico è singolare, bensì, la differenza. Il primo solletica, amorevolmente, i nostri sentimenti; il secondo, dispoticamente, li perturba.

« Il terrore, secondo Aristotile nella *Rettorica* L. II. C. 5. è una affezione dolorosa, una forte commozione della fantasia che istiga a fuggire tutto ciò che può affliggere, o nuocere, e particolarmente tutto ciò che sembra dotato di una prossima potenza a distruggerci, o cagionare qualche danno, imperciocchè non si temono affatto i mali che si reputano inaspettati e remoti. Tale è la posizione di coloro che godono il colmo della felicità, o che si immaginano goderlo.

Credonsi lungi da ogni pericolo. Divengono, quindi, insolenti, temerari e disprezzatori». Ecco i Giovi Olimpici, depressori di Prometeo, simbolo dell'ingegno.

Secondo Cicerone nelle *Tusculane* (L. IV. C. 11, § 8: traduzione del Napione) « le passioni che vengono sotto il timore si definiscono a questo modo. La pigrizia è il timore che debba seguirne una fatica. Il terrore è un timore che dà una scossa violenta. Quindi, la vergogna produce rossore, il terrore pallidezza, tremore alle membra, stridor di denti. La tema è il timore di un male che si avvicina. Lo spavento è un timore che toglie lo intelletto. Lo scoraggiamento è un timore che tien dietro ed è quasi compagno dello spavento. Il turbamento è un timore che sconvolge l'ordine de' pensieri. La paura è un timore permanente ».

E descrivendo l'ufficio dell'*Oratore* soggiunge Tullio « che ponendo egli i suoi ascoltatori in tal salubre disposizione di timore, giunge a persuaderli che possono soffrire quanto altri migliori di essi han sofferto. Indicando poi, gli oggetti della *Rettorica*, rivela che uno di essi è lo scopo di eccitare il timore per disporre gli spiriti a rassegnarsi a' mali dagli altri sopportati.

E nel Capo VIII determina « essere la pietà una pena che si risente al riguardare un qualche male, un qualche affannoso tormento sofferto da chi nol meritava; sopra tutto, allorquando si può temere di soggiacere tantosto al male medesimo. Così, nè coloro che sono inabissati nel pelago delle sventure, nè chi si reputa all'apice della felicità sono suscettibili di pietà

perchè gli uni credono di non avere nulla a soffrire, gli altri di non aver nulla più a temere».

E qui ben calzano, perentoriamente, le mire sociali del profondo Romagnosi, espresse così. «La cognizione de' vantaggi procacciati dalla osservanza dell'ordine non sarebbe sufficiente se non si aggiungesse, anche, quella de' guai che vanno annessi alla di lui violazione. Socrate, che, al dir di Cicerone, trasse la dottrina morale dal cielo, fu sollecito nello insegnare che i mali seguono l'infrazione dell'ordine, come l'ombra segue il corpo. Senza la doppia sanzione de' beni, e de' mali, la giustizia diventa una speculativa norma, destituita d'ogni forza motrice de' cuori umani. La sapienza del dolore forma la precipua salvaguardia della Morale. (*Sull Ordinamento della Filosofia Morale* p. 1. § 706.)

#### ARTICOLO I.

##### *Sul Timore trasformato in Orrore.*

Al pari della sottile quistione sulla purga degli affetti, il timore ed il terrore vantano una doppia armata d'Interpetri della Greca parola *fobos* or nell'uno, or nell'altro senso ed anche in un terzo, peggiore.

Il Tasso nel Discorso I. de' tre sul *Poema Eroico* e nel I. e II. degli altri sei, ampliativi del medesimo argomento, ammette in Tragedia la misericordia e l'orrore.

Dietro lo Einsio, gl'Italiani Becelli, Gramigna, Gravina, Verati trasformarono, con maggiore eccesso, il terrore in *spavento*.

Lo spavento venne dal Castelvetro onorato del carattere di *piacere obbliquo*, interpretato dal Marta per intellettuale a fronte di quello *directo* che è il fisico, ovvero lo esterno, appartenente a' sensi in uno spettacolo teatrale.

Il Martignoni nel C. VII. del *Gusto in ogni maniera di Amene Lettere ed Arti* (Como 1793) gli dà l'idea di *sentimento veemente* sulle orme del Mendelssohn, il quale avea chiamato il terrore una *subita compassione*.

#### ARTICOLO II.

##### *Sul Timore scambiato per Terrore.*

Altri critici, meno feroci, scambiarono il timore per terrore.

Fra gl' Italiani, torna di nuovo in campo il Tasso che usa la voce or di *orrore* or di *terrore*, ma sotto lo stendardo significativo di temenza, seguito dal Metastasio, che, sebbene Pirionista, adottò il terrore. Antonio Conti lo immedesima con la compassione, quasi fossero un sentimento unico. Forse, a rigore di Logica, sono entrambi, a vicenda, causa, ed effetto.

Incuriosi di stabilire le precise linee di differenza tra *terrore* e *timore*, ed invasati dal profondo concetto che la nuda tema più efficace riesce quando è caricata da un non so che di terribile, adoperarono indistintamente, anzi scambiarono il timore per terrore, gli esperti in teoria e in pratica Alfieri, Calsabigi, Cesarotti, Pepoli, Monti, Parini, Foscolo, Niccolini, Guerrazzi.ec.

In Francia, nel cui idioma è, per caso, fem-

minimo questo vocabolo (*la terreur*) che assidera, istupidisce e fa arretrare tutti, come la testa di Medusa, il terrore trascinò seco i Critici Dacier, Dubos, Barthélemy, Pompignan Le Franc, Rochefort, Raoul - Rochette, Regnault Warin e Mussias.

Il torrente della inesattezza del linguaggio in materie così delicate travolse pur seco quei grandi, che si distinsero come Drammatici Critici ed Estetici al tempo stesso. Onorevole è la loro schiera : La Barbier , Erchillon , Voltaire , le Mercier etc.

Le Mercier e Massias furono, intanto , i soli Francesi che addossarono al terrore la grave qualità di estetico ingrediente, produttore del mirabile. Cotesto aumento di tragica condizione non si ricava dallo spirito delle idee Aristoteliche. È un frutto del progresso de' secoli e dei differenti umori de' bravi drammatici oltramontani, che introdussero la esposizione di fanestissimi casi per atterrire collo spettacolo di eventi meravigliosi fuor dell'usato. Il loro sistema è utile, soltanto, negli argomenti veramente terribili e forma una categoria a parte di tragico maneggio delle passioni, mistamente subbiettivo ed obbiettivo.

Fra' Tedeschi, il Curtius , traduttore della *Poetica*, lo Schlegel si attennero al terrore. Parimenti gl'Inglesi Hume, Darwin, Barnes e Beattie.

*Sull' Uso Promiscuo delle voci timore e terrore.*

Un' altra serie di Estetici, poco curante della esattezza del linguaggio e ligia alla comune nomenclatura usarono, indifferentemente, la voce *timore* o *terrore*, ma nel senso di tema e trepidazione, non mai di terrore e di spavento.

Tali sono i Francesi Corneille, Dacier, Brumoy, Marmontel, Du Molard, Laharpe, Le Mercier, e Massias, cogl' Italiani Daniello, Robortello, Battista, Conti, Zanotti, Signorelli, Gherardini, Manzoni, Talia e Salvi.

Aristotile stesso, altresì, come notò già lo Addison, in quei Numeri dello *Spettatore* in cui ragiona così bene intorno al Milton, fece uso della contrastata parola *fobos* in tal doppio senso. La *promiscuità* è stata e sarà sempre, e in ogni ramo, fatale!

Macrobio nel L. IV. de' *Saturnali* così gravemente sentenziò sul proposito. « Bisogna che ogni discorso patetico tenda ad eccitare la indignazione o la compassione, o, come dicono i Greci, il *terrore* e la pietà. L' accusatore deve fare approvare l' una di queste emozioni, e l' accusato deve ispirarci l' altre. » Sembra che Macrobio in pochi accenti abbia svelato più di quanto non dilagarono in molteplici sofismi i posteriori Critici. La semplicità degli antichi galleggia sulla verbosità de' moderni Retori, inetti, complessivamente, a formare un Dionigi d' Alicarnasso, un Ermogene.

*Sul Timore nel suo proprio senso.*

Alla voce *terreur* sostituirono , più regolarmente, quella di *crainte* il Rapin ed il La Harpe. Presso il Saint-Evrèmont si legge : « Il timore è, sovente; una piacevole inquietudine che sussiste nella sospensione dello spirito , è un caro interesse che il nostro animo piglia verso gli oggetti che attirano la sua affezione. »

Ma , pria di costoro , i nostri Malatesta , Robertello , Maggi , Battista , Galluzzi , Pagano aveano , successivamente, impiegato il vocabolo *timore* come lo adoperò il Lessing.

E lo stesso Dacier , che sempre usa *terrore* invece di timore, ma, sempre nel senso di questa ultima inflessione di un brusco affetto , nel C. XIII. della sua versione della *Poetica* traduce col *crainte* il controverso *fobos* del testo e nella corrispondente *Osservazione* calca sul significato di temere le altrui disgrazie e di commiserare i nostri simili.

Fermo nel non riconoscere il *terror* lo straniero sovracitato autore di due Memorielle *sul Terrore nella Tragedia* (Palermo 1827) da sapiente, si appartò dalla torina de' volgari Interpreti, sostenendo che siffatta espressione è , assolutamente, erronea e che si dovrebbe eliminare dal dizionario drammatico.

Se si volesse , ora mai , toglier di mezzo ogni differenza di terminologia , alle voci di timore o terrore si potrebbe surrogare quella di *ribrezzo* pe' mali altrui, che è un sentimento ge-

mello della compassione, e che rappresenta il senso del desiderio di sfuggirli analogamente al senso della simpatia verso gli altri. Ma, la Filologia, che dovrebbe essere suddita della Ideologia, è stata, sempre, una regina orgogliosa; e questa ha alzato il capo l'ultima e dopo di essere stata tiranneggiata da quella. La precisione del linguaggio è un frutto che germoglia tardi sotto il freddo clima delle contemplazioni intellettuali. E la nomenclatura delle Scienze, che è la forma della loro sostanza, viene ognora posta, come il giudizio nella civile condotta dopo gli errori giovanili; come lo Stoicismo dopo le perdite e le sciagure; e come la emancipazione de' popoli dopo un lungo servaggio.

#### N. 7. *Sullo Spirito della Tragedia.*

Le verità intorno il problema sulla Purgazione Tragica, risultanti dalle testimonianze presso i diversi popoli sin ora da noi prodotte, restano convalidate dalla conoscenza dello effettivo spirito della Tragedia, secondo il Lessing, principe degli Estetici Tedeschi (dopo il Sulzer), le cui idee verremo svolgendo per dar suggello al nostro assunto, comparativamente con l'avviso di altri Estetici.

L'opera in cui trovasi una selva di riflessi artistici di quell'inclito oltramontano è la *Drammaturgia Hambourghese, ovvero Osservazioni Critiche sopra Drammi Antichi, e Moderni*. Questo Giornale critico, settimanale, stampato in Berlino nel 1776 fu nel 1785 tradotto da Juker. Nel principio della Parte Seconda di esso, lad-

dove si parla dello scelleratissimo carattere di *Riccardo III.* posto sulle scene Tedesche dal Weiss (senza aver tenuto presente, per sua medesima confessione, la Tragedia di Shakespeare) si entra in materia sulle teorie Aristoteliche, e si deducono le seguenti, classiche, riflessioni.

#### ARTICOLO 1.

##### *Interpreti del controverso Passo Aristotelico.*

Stabili il maestro che per mezzo della pietà e del timore la Tragedia opera la purgazione di siffatte passioni e delle lor simili.

##### 1.<sup>o</sup> Curtius.

Il traduttore Tedesco Curtius interpretò quel passo così. « una azione che ci purga da' difetti della passione rappresentata, non col mezzo del racconto del poeta, ma, rappresentando l'azione medesima, mercè il terrore e la pietà. »

##### 2.<sup>o</sup> Haus.

Il traduttore Latino Haus si esprime così. *Metum commovendo et misericordiam, affectiones hujusmodi, purgatas, administrat.* Ciò significa che la Tragedia, risvegliando il timore e la compassione, si aggira su questi, e lor pari, affezioni, temperate, addolcite, modificate, blandite: mentre la verace spiegazione del testo è che la Tragedia depura, solleva, perfeziona, raffina quelle due affezioni, ed altre che ad

esse somigliano. Alterando il primigenio senso potenziale di Aristotile, la frase *purgatas* presenta il senso di cosa remota e già eseguita. Era meglio un *purgandas*. Nella parafrasi, infatti, del medesimo passo dentro il citato *Ufficio della Tragedia* §. 1. pag. 9, con una giusta anfibologia pel doppio rapporto, decide egli essere scopo della Tragedia *ut metum hunc ac dolorem, et si quae aliae ab ea tractantur affines animi affectiones, purgandas sibi suscipiat*.

Sebbene, in tal parafrasi, l' Haus racchiuda una purga subbiettiva; pure, nel generale, si attenne all' intenzione obbiettiva.

### 3. Gherardini.

Giovanni Gherardini, per lo appunto, traduttore del *Corso di Letteratura Drammatica* dello Schlegel (Milan) 817 pag. 350.) riferendo la bella fatica del longevo ospite di queste piagge anti-estetiche, dice: « che la purificazione in altro non consiste se non nello allontanare nella Tragedia tutto ciò che è interamente scellerato, disonesto, senza decoro, in una parola, tutto ciò che può togliere, alterare, turbare il piacere che nasce da' due effetti eccitati, *timore e misericordia*. » In questa relazione anche il Gherardini ondeggia tra il senso obbiettivo e il subbiettivo.

### 4. Accrbi.

Come interpretazione obbiettiva si dà il pensiero del valoroso Haus nella *Biblioteca Italiana*

dello Acerbi (Milano Ottobre 1816 N. X. p. 62), chiamandosi « nuova, ma di somma importanza, giacchè può dirizzare gli autori di Tragedie nella scelta degli argomenti e nella condotta.»

### 5. *Dacier.*

Per essere più fedele al testo dello Stagirita, avrebbè dovuto il Dacier attenersi alla principale purgazione soltanto, escludendo l'universalità delle passioni, che, possibilmente, vanno soggette a correzione: siccome, in generale, interpretato avea il Corneille, che, in un Discorso sulla *Tragedia* abbiamo veduto di sopra sdruciolare bensì in Scetticismo. « Egli è da per sé un grandissimo bene quello che la Tragedia arreca agli uomini poichè li prepara a sopportare coraggiosamente tutti i più sinistri casi, e dispone i più infelici a non riconoscersi affatto miseri nel comparare le loro sventure con quelle rappresentate dalla Tragedia. In qualunque stato possa un uomo trovarsi, al mirare un Edipo, un Filottete, un Oreste, non potrà ricusar di confessare che i suoi mali sono lievi in confronto di quelli.»

Ecco come qui il Dacier coincide col Brunoy, Stoicizzando, ed eziandio coll' Haus, filosofando.

### 6. *Lessing.*

Subbiettivo in primaria veduta è il sentimento del Lessing sul proposito. Penetrato egli, come dichiara il traduttore Francese della *Drammaturgia*, dal concetto dell' arte drammatica quale

Aristotile stesso l'aveva concepita, limita la purgazione alle due sole passioni, tema e pietà, le quali, di riverbero e come per antitesi e rap-presaglia vincendevole, opinato aveva Aristotile venire a purgarsi. Quindi, pare che voglia escludere altri affetti possibili ad esporsi sulle scene e capaci di purgazione.

Ma, nel corso de' suoi pensieri piega, eziandio, alla spiegazione obbiettiva, sviluppando il carattere del protagonista *Riccardo*, che porse argomento al suo, maschio, Articolo.

Egli è, perciò, il più sicuro ed esteso dilucidatore del passo Greco, imperocchè la Tragedia abbraccia, effettivamente, il simultaneo pre-cetto di purgare in noi le passioni, tanto mercè gli attutati affetti del timore e della misericordia quanto mercè la presentazione di casi che non siano funesti in grado superlativo. Per tal ri-guardo, la Tragedia somiglia alla Musica, che opera prodigj ad un tempo con l'armonia e con la melodia. Esercita essa, così, le funzioni di at-trazione e repulsione che si ammirano nel si-stema celeste; quelli della riflessione e refrazione della luce Solare; quelle, infine, alternative della sistole e diastole nel cuore umano. Lo effetto, in somma, della Tragedia è simile all' effetto di una passione qualunque, nel fluttuar delle quali l'una succede all'altra nelle varie epoche della vita e la respinge e l'ammorza,

*Come d'asse si trae chiodo con chiodo.*

Il nostro Autore conchiude così. « Bisogna che chi vuole esaurire tutto il senso delle parole di

Aristotile mostri , minutamente , come possano purificare e purifichino , in effetto ,

1. la pietà tragica la nostra pietà;
2. il timore tragico il nostro timore;
3. la pietà tragica il nostro timore;
4. il timore tragico la nostra pietà.

Ognuno di questi quattro punti racchiude un doppio caso.

« Poichè , a dirlo in breve , la purgazione non consiste se non nel cangiamento delle passioni in abitudini virtuose, e poichè a riguardo di ciascuna virtù , secondo il nostro filosofo , trovansi al di là e al di qua due estremi nel centro de' quali la Tragedia ha la sua base, nel punto di tramutar essa la nostra pietà in virtù, deve, necessariamente, esser capace di guarirci, del pari, da siffatti due estremi : ciò che s'intende , pure , del timore.

« La pietà tragica non deve , solamente in ciò che riguarda il nostro timore , purgare l'animo di colui che non teme affatto la disgrazia; ma , eziandio quello di colui che si spaventa delle più lontane sventure e delle meno verosimili.

« Del pari , fa di mestieri che la pietà tragica, in ciò che riguarda il nostro timore, ponga un freno a ciò che v'ha di troppo, o troppo poco; come, viceversa, il timore tragico riguardo alla nostra pietà».

*Rapporti del Timore e della Pietà.*

*La pietà, pel Maestro, ricerca un soggetto che soffre ingiustamente ed il timore uno de' nostri simili.*

« Questo timore , pel discepolo Lessing, è la pietà ricondotta su noi medesimi ».

Convincente è la ragione per cui Aristotile alla pietà verso gli altri unì il timore per noi medesimi. Con siffatto , residuale , sentimento, eziandio dopo lo spettacolo tragico , viene ad ottendersi la purga delle passioni , implicita in quel passo.

Uniformi circa lo scopo della Tragedia sono il Bruncy , il Corneille , il Lessing , ed il Beattie.

Ora, Aristotile spiega il temibile (*eraignible* presso Juki) ed il compassionevole (*pitoyable*) l'uno per mezzo dell'altro. Ciò che per noi è temibile , dice egli , è tutto ciò che ecciterebbe la nostra pietà se intravenisse ad altri , o dovesse intraverirgli. E noi reputiamo compassionevole tutto ciò che temeremmo se minacciasse noi medesimi.

Egli è vero che non si mescola il timore nel sentimento della pena pel malé fisico di un oggetto che amiamo. Siffatta pena nasce , puramente, dalla rappresentanza che ci facciamo , a noi stessi della sua imperfezione, come l'amore deriva dalla idea della perfezione di esso oggetto. E dal concorso di queste due idee,

piacevoli, e disgustose, nasce il sentimento misto che chiamiamo *pietà*.

La definizione autentica di questo timore congiunto colla *pietà* tragica leggesi presso il N. A. nel Capo V. ed VIII. del Libro secondo della sua *Rettorica*, a cui rimandiamo il cortese e paziente lettore per non sovraccaricare questi, collettizj, fogli d' inserzioni estranee.

Che le idee di Aristotile si spiegano con passi analoghi in diverse sue Opere lo notarono già Brumoy, Dacier, Lessing, ed Haus. Oltre la *Rettorica* e la *Morale*, in fine della sua *Politica* incontrasi un importante tratto contenente un confronto tra la Poesia, e la Musica, da cui promanarono le fraterne Opere del Francese Chabanon *Della Musica considerata in sè medesima è ne' suoi Rapporti colla Parola, le Lingue, la Poesia ed il Teatro* (Paris 1785) e del sovracitato Giacomo Beattie nello Inglese *Saggio sulla Poesia e la Musica* (Paris an. VI.) Ivi, valutandosi la Musica come temperatrice degli affetti acerbi, e smodati, esiste il germe della di lui teoria della purificazione tragica.

La compassione è quello interesse che ci svegliano i mali altrui. Non è già la semplice *filantropia*, troppo generale, intesa dal Gloyton per *quod humanitatis sensus tangit*. È relativa alla suscettibilità di poter sentire dolore, ma non allo immediato effetto di compiangere e dividere l' altrui sventura. La filantropia genera la *Melanconia*, ben dipinta in un Poemetto dal Le Gouvè, ed in una Canzone dal sempre patetico Pindemonte. Ambedue generano la compassione.

La compassione e il timore , finalmente , si danno la mano , e non agiscono con mire separate , ma reciprocamente.

Corneille opinò potere esse influire indipendentemente l' una dall' altra nel suo Commento Aristotelico. Lessing lo corresse.

#### ARTICOLO III.

##### *Sulla Giustizia Teatrale.*

La Tragedia è il solo asilo della giustizia. È il trono di Nemese.

Nemese, da Euripide chiamata Adrastea, figlia di Giove , fu illustrata già dallo Herder come *Simbolo Morale degli Antichi* in una eccellente Memoria come tutte le aeree , Archeologiche , fatiche de' Tedeschi, dottissimi.

##### *Autorità circa Nemese.*

#### 1. Classe. Poeti Antichi.

##### 1. Omero.

Presso Omero , Nemese non si trova personificata come una Dea. Atè lo è. Dunque, par che fossero sinonimi.

##### 2. Esiodo.

Esiodo la dà per un essere personificato sotto la doppia significazione che, in seguito, conservò sempre presso i Greci , cioè la esatta distribuzione della giustizia (Vedi le *Opere e i Giorni*

Verso 198) e il dispiacere ragionato dalla ingiustizia. (*Teogonia* Verso 225).

### 3. *Pindaro.*

In Pindaro Nemese figura come un flagello che ci vuole sontanare dagli eroi, cantati da lui, per serbarli ognora felici.

## 2. *Classe. Prosatori.*

### 1. *Erodoto.*

Erodoto, col suo Scolaste Wesseling, e Suida nella voce *Nemese* avvertono l'uomo felice a non abbandonarsi all'orgoglio, rinfrescandogli la rimembranza di Nemese, e della invidia della Fortuna.

Allusivamente a tale arguto concetto, il senno de' Romani faceva associare il carro de' vincitori in trionfo da un personaggio comico derisore della futilità della gloria e del vuoto delle frivole grandezze mortali.

### 2. *Aristotile.*

Per Aristotile, Nemese corrisponde al disgusto che inspira agli uomini la fortuna di coloro che ne sono indegni, o il pessimo uso che ne fanno. Rignardando egli la virtù come un mezzo termine tra due oppositi vizj, colloca, del pari, la sua Nemese tra la invidia e la gioja occasionata per l'altrui disgrazia come il centro in cui si trovi la virtù.

Nemese è un'altra Astrea vendicatrice del mal fare. Se ne ride, e sfugge a' loro artigli chi sta più in alto. Pur, talora, essi v'inciampano. Il

solo teatro tragico ne mostra il valore e ne prova l'esistenza, non più allegorica, ma reale nello specchio delle sublimi disgrazie e de' meritati castighi.

La purgazione, in somma, per epilogare in una parola il catalogo delle antecedenti opinioni e sull'orme dello ultimo sovrascritto passo del Maestro circa il *Medio fra due Estremi* è sinonimo di *virtù* per lo equilibrio reciproco delle forze del timore, e della compassione, che forma la diagonale del morale parallelogramma tragico; e la Tragedia ne è la Sibilla,

### §. III.

#### *Sulla Intenzione Politica della Tragedia*

La Tragedia, secondo il più volte lodato Conti, è « un esempio, credibile, di una sciagura accaduta a persone illustri, ed ordinata ad istruire, per via della compassione e del terrore, gli uomini dell'età presente perchè non si fidino dei beni della fortuna, ed imparino da' mali altrui a provvedere a' propri. » Ludovico di Baviera, o tale altro Augusto letterato (se tale altro pur havvene fra gli odierni potenti che si abbassi a coltivare le Lettere, da tutti esso loro temute, o sprezzate) dovrebbe essere giudice competente in siffatto genere Drammatico. Nel contrapposto della loro fulgidissima condizione col nesso architettonico delle brusche verità concentrate in tal genere risiede lo elemento Costitutivo per la la indicata competenza. Le altre classi sociali hanno uno interesse di parzialità verso lo scopo

politico della Tragedia. Soffrono. E sperano. I maggiori Critici Estetici della Tragedia sarebbero, per avventura, i primissimi fra' mortali se potessero mai spogliarsi del perpetuo loro vagheggiare un edificio di tavole, che, secondo il *Cronwell* presso Victor Hugo, altro non è che un composto di assi tavole e perni e che chiamasi *soglio* quando è coperto di vellato porporino con auree frangie e *palco* se è rivestito di nere bende: saltando essi, sovente, dall'uno all'altro per brulichio di coartata forza popolare.

*Quand on descend d'un trône on doit monter plus haut.*

Barthélemy Nè.nèsis. V: 8: Mai 1831: *L'Exil des Bourbons*,

Il fine della Poesia è quello di ammaestrare, dilettaudo, secondo il Gravina nel più volte citato Libro della *Tragedia*, composto in Napoli e diretto al Principe Eugenio di Savoia, nel quale, pieno dell'idea della Tragedia antica, mostra sì profondo senso del Bello Drammatico che giunge a distinguersi in un degno triumvirato fra' posteriori Brumcy e Schlegel, a fronte di La Harpe e Signorelli, leggieri apprezzatori del Teatro Classico. Ivi dà egli fra le specie del Genere Drammatico, il posto più nobile alla Tragedia « che, imitando i maggiori e più gravi, ed ampie cose insegnando, e sulle operazioni de' Principi rappresentando il Governo Civile, dee, con ragione, essere preferita alla Commedia. che imita i minori, e la vita privata rappresenta. » Questo sobrio concetto di reputare la Drammatica

come mezzo di pubblica scuola, e di valersi della Tragedia come di una specie di allegoria per isvolgere massime di utilità civile, che risultano da' fatti, i quali, con tale idea appunto divengono mezzi delle intenzioni dell'autore, è conseguenza di un generale savio di lui ristema, accennato ne' §. V. del L. 1., della sua *Ragione Poetica*.

## ESEMPL.

1.<sup>o</sup> *Gravina*

Nelle cinque sue Tragedie, intente a ripristinare in Italia l'onore del Greco Teatro, fu Gravina il primo che abbia traveduto ed eseguito il progetto di addossare alla Tragedia uno scopo politico.

1. Nel *Palamede* e nella *Andromeda* vuole egli far rivivere le virtù de' tempi eroici.

2. Dipinge nel *Servio Tullio* i danni dell'ambizione del Governo Regale.

3. Nell'*Appio Claudio* flagella il prepotente genio Consolare ed Oligarchico.

4. Nel *Papiniano* punge lo arrogante impero militare de' Romani.

Quantunque siano esse freddissime ed obbliate perchè lo stile tragico rimase ignoto all'Italia sino ad Alfieri e perchè furono, rigorosamente, eseguite sulle regole antiche e da un maestro dell'arte Aristotelica. non sono, però, da ragguagliarsi nè all'*Edipo* in prosa della Mothe, nè alla *Zenobia* miserabile Tragedia dell'Aubignac, il Gravina, in ciò, de' Francesi. Pubblicolla costui come esempio di soddisfatte regole.

teatrali, a seconda della sua, aridamente teoretica, *Pratica del Teatro*, intorno alla quale così si esprime il finissimo Saint-Evremond. « Essa Tragedia non piacque. E comechè vantavasi per ogni dove esser lui il solo de' nostri autori che avesse ben eseguito i precetti di Aristotile, fu detto dal Principe in Corte: *So grado all'Aubignac di aver così bene adempiute le regole d'Aristotile. Ma, non perdono mica alle regole d'Aristotile di aver fatto comporre all'Aubignac una sì cattiva Tragedia.* »

A' cennati *Edipo* e *Zenobia* rassomiglia, bensì il *Giustino*, giovanile fatica del *Metastasio* (cognome, siccome ognun sa, Grecizzato, per mania del suo Maestro, sul proprio pativo *Tra-passi*) foggiate sotto la scolastica direzione, appunto, del Gravina e quindi mortalmente gelida e che fu bugiardo crepuscolo della espansiva luce dei posteriori suoi, dolcissimi e caldi, Melodrammi.

## 2.º Conti

Con pari disegno l'immortale Abate Conti compose a pro della Storia Romana quattro Tragedie che riferisconsi alle principali epoche dello stabilimento della Repubblica, del suo fatale cambio in Monarchia e de' strabocchevoli vizj degl'Imperatori.

1. Nel *Lucio Giunio Bruto* (Venezia 1743), che condanna a morte i proprj figli, accenna quali virtù erano necessarie per fondare la Repubblica.

2. Nel *Cesare*, pubblicato per opera del Cardinale Bentivoglio in Faenza, si vuol far rivivere

la prisea libertà. Quella dotta Tragedia, in cui tutto è veramente Romano, e, persino, Romana è l'aria che gli spettatori, o leggitori della medesima respirano, va del paro con la *Mérope* del benemerito Maffei nell'albore del tardo risorgimento del nostro teatro, e somiglia, in osservanza di spirito storico, all'*Atalia* del Racine, al *Saulle*, alla *Virginia*, alla *Stuarda* dell'Alfieri, allo *Arminio* del Pindemonte, ed al *D. Carlos* dello Schiller.

Quella *erudita* Tragedia del *Cesare*, bñ, nella Specie Comica, una degna rivale nel *Torquato Tasso* del Goldoni in versi Martelliani, non superato dal lungo *Dramma* del Goethe sul medesimo argomento, e svisato un poco, dal Romani nel Libretto fregiato di dolce Musica dal Donizzetti.

3. Nel secondo *Cesare* (*Marco Bruto* Venezia : 747:) pingesi l'occasione del disegno che egli ha di riformare la Repubblica, dandole un capo elettivo.

4. L'ultima Tragedia, rimasta inedita, o non compiuta, è *Druso* figlio di Tiberio, in tutto, e diametralmente, opposta al *Giunio Bruto*.

### 3.º *La Barbier*

Con simile intenzione, la prelodata Madamigella Barbier prescelse grandi soggetti Romani pel suo *Teatro* (Leide 1719;) come *Cornelia* sotto la Repubblica; *Cesare* alla nascita dello Impero; ed *Arria* e *Peto* nel corso della tirannia. Rese, così, quella giudiziosa poetessa un solenne omaggio al proprio sesso siccome disvela nel-

la Prefazione alla *Cornelia*, con presentare le virtù di quattro illustri donne protagoniste delle sue Tragedie, una *Tomiri*, una *Cornelia*, una *Porcia*, un'*Arria*.

#### 4.º Alfieri

*Terzo fra cotanto senno* Italiano, giunse, finalmente, l'Alfieri a creare un Teatro, propriamente, Italiano; tutto, e forse troppo, involuto di mire politiche; ma, sempre grandi, generose, invitte, sublimi. A fronte della Erculeo forza intellettuale di questo vindice de' vilipesi comuni diritti, di questo *flagello de' Principi* (più dignitosamente che nol fu l'immodesto, l'infame Arcetino), di questo Michelangelo de' tragici, nulla è la forza della superba, unica, classe di coloro il cui *dono è il non torre*, che egli vigorosamente, smascherò, combattè, vinse... E, pel rapporto letterario, fece egli di tutti i suoi predecessori Italiani, nella difficilissima carriera di esprimere il vero col pianto,

*Quel che fa il dì delle minori stelle.*

In siffatta guisa, questo Triumvirato Tragico Italiano s'inalza nella Storia Filosofica Artistica come rappresentante di una idea, di un sistema, di una scuola: pressochè al par di Omero, che, vissuto in tempi ove non esista la scrittura, racchiude ne' suoi divini Poemi lo stato della cultura del proprio secolo; al par di Pindaro, che, secondo lo Schlegel, partecipa di Lirico e di Epico ed è unico modello di una maniera di poe-

tare tutta nuova, perchè abbraccia gl' interessi, politico, civile, individuale; al pari de' Duumviri Romani, che, giusta il Vico, erano *leggi vive e parlanti* e furono il primo segnale di quelle *Risposte de' Savi*, che nel *Corpo del Dritto* formano parte di Leggi; e al pari, in fine, de' sommi Enciclopedici Salomone, Aristotile, Cicerone, Luciano, Plutarco, Petrarca, Melantone, Erasmo, Bruno, Bacone etc; che nelle varie loro Opere assorbono ed esposero la dottrina de' loro tempi.

La Tragedia, pertanto, presso le diverse nazioni che l'hanno assiduamente coltivata, ha assunto un diverso scopo morale.

In Grecia, lumeggiava essa la forza del fato, autore di tutte le sventure de' grandi, e che *maledicea, persino, le virtù de' Re*, come, pel Parrini, nell'*Edipo* di Sofocle, tormento di tutti coloro che han preteso imitarlo, e fonte di piacere e di gloria per lo egregio Niccolini, il cui sublime *Edipo* è tutto, tutto originalmente Greco, anche a petto dell'antico *Edipo a Colono*. « La violenza de' principi e l'ambizione de' privati, (concludiamo col Gravina loc. cit. §. XX.) si correggevano dall'esito infelice e dalle grandi vicende alle quali si vedevano le grandi potenze soggiacere. » E soggiacciono, meritamente!

In Francia, tendea, in parte, la Tragedia a diffondere la gentilezza, la urbanità, la così detta *galanteria*. In parte, aspira a munire lo spettatore de' succosi dettami delle più rilevanti virtù: il tutto a seconda de' differenti Caposcuola Drammatici e giusta le successive epoche di lor varia letteratura.

Nell'Inghilterra, la Tragedia dipinge la natura morale, universaleggiata nella sua primitiva essenza e nelle parziali applicazioni ad ogni ramo. Presso quel popolo verace e sodo, il Teatro è il turcimanno de' sentimenti pubblici.

In Germania, s'imbeve d'Idealismo e dell'umana perfeffibilità.

Ed in Italia? — È il controveleno della, galleggiante, tirannide.

## CENNI STORICI SULLA TRAGEDIA

Si è finora esaminata, quantunque di volo, la Tragedia nelle fondamentali sue basi. Onde confrontare il dritto col fatto, converrebbe trascorrere alla conoscenza delle vicende della medesima presso le diverse nazioni. Ma, in tale spaziosa carriera ci hanno preceduto i due esimj Storici de' Teatri, Signorelli e Schlegel, erudito l'uno, filosofo l'altro. Precipuanente vi si distinse, da estetico, il Bozzelli nel suo pregiato lavoro *Dell'Imitazione Tragica presso gli Antichi e i Moderni*. Rimandiamo il leggitore alle sudate loro Opere.

Preso da noi a contemplarsi il Teatro Classico privilegiatamente, non ci dipartiamo dalla giusta veduta che unico è, sempre, il modello della Tragedia e che i successivi popoli i quali la coltivarono non v'indussero essenziali cangiamenti, ma, soltanto, l'adattarono alle religioni, a' governi, alle leggi, a' costumi, agli usi, alle abitudini, alle virtù, ed a' vizj de' tempi.

## §. I.

*Sulla Tragedia Greca.*

La Tragedia Greca può compararsi a Bacco che emerge vegeto, ben costruito, ben formato, tutto allegro e festevole, dalla coscia di Giove. Nella estensione de' suoi rapporti, mise essa allora in moto i sentimenti tutti dell'uomo colto e so-

ziale, ed attinse l'apice della perfezione. *Tragedia Classica* venne denominata la Greca perchè stabilì una classe di componimenti a sè nella famiglia della Drammatica. Venne, quindi, a tramandare alle posteriori nazioni la forma sua primigenia, conservata intatta, siccome perpetuo era il fuoco di Vesta in Roma. Prototipo della Tragedia Francese e della Italiana può considerarsi la Greca da chi ha lette e studiate le mirabili produzioni del triumvirato di Eschilo, Sofocle ed Euripide e le ha confrontate co' capolavori, onore della Senna e dell'Arno. Derivate dall'Ilisso furono le acque salutari che hanno irrigato le fertili pianure della Gallia e dell'Etruria e che, per ultimo retaggio de' venturi mortali, proseguiranno ad inaffiare altro suolo sotto altri climi, se la letteraria cultura uniformemente si spande pel Globo tutto e se la barbarie del servaggio non ammorzi ogni lume di utile dottrina. Un esteso concorso di osservazioni richiama a sè il meditare sulla Genealogia delle Specie della Drammatica. Ma, al tumulto delle rimembranze ed all'affluenza delle nozioni su tal proposito convien porre un argine per dovuto rispetto a' nostri predecessori, che hanno, sapientemente, illustrata la materia. Accennare e non discutere è la nostra divisa. Se si volesse esaurire ogni articolo che successivamente ci vien per le mani, resteremmo soffogati in un pelago di ricerche e di osservazioni strabocchevoli e talora superflue. Ci limiteremo, pertanto, dopo un rapido colpo d'occhio sulle prime mosse della Tragedia in Atene, a far pa-

rola di due soli pezzi del padre della Tragedia, i quali hanno un carattere tutto proprio ed originale, onde mostrare agli studiosi la infanzia di un' arte, che divenne, presso che subito, matura. Avvertiamo, bensì, che lo spirito tragico di Sofocle e di Euripide ne' loro pezzi, regolarmente composti, non si scosta dall'ò spirito tragico delle moderne nazioni se non in quanto concerne la politica e religiosa condizione di quei tempi, assai diversa dalla nostra, ed il genio brillante di quei due ultimi fabbri della Poesia del pianto; il quale genio non perì già tutto con essi, ma, di quando in quando, è risorto ad animare taluni, loro degni, successori.

N. 1. *Sulle Primitive Variazioni della Tragedia.*

Il Teatro ha, pure, la sua Storia, teoretica e pratica.

#### ARTICOLO I.

##### *Sul Protagonista,*

« Il primo accrescimento, o mutamento fu fatto da Eschilo, tirando la moltitudine di rappresentatori da uno a due. Prima, la Tragedia si rappresentava senza ballo, senza canto, e senza suono, non introducendosi in palco altre persone che le attive. Da poi, secondo Diogene Laerzio, Tespi trovò un controfacitore, perciocchè una persona sola controfaceva; ballando cantando e suonando insieme, l'azione della Tragedia; e questa persona era senza rispetto alle tre cose ballo, canto e suono. E dice il Laerzio che ciò fece Tespi perchè il Coro, cioè quelli

rappresentatori, intendendo per *Coro* tutte le persone introdotte ad operare, avessero qualche riposo. Ed egli stesso dice che Eschilo trovò il secondo controfacitore; cioè, veggendo Eschilo che il ballo impediva il canto ed il suono, facendo una persona senza queste tre cose insieme per lo movimento, divise il ballo dal canto e dal suono, e volle che i ballatori ballassero solamente e un'altra maniera di controfacitori cantasse e suonasse insieme. Ed, ultimamente, dice che Sofocle trovò la terza maniera di controfacitori, dico il terzo controfacitore, dividendo i cantori da suonatori, così come Eschilo divise i ballatori da questi.» (Marta nel citato Ristretto della Castelvetrana *Spostione della Poetica di Aristotile* Particella IV).

## ARTICOLO II.

### *Sul Coro.*

« Siegue Aristotile dicendo che Eschilo stesso *diminui le parti del Coro*. Queste parole si possono intendere di due modi, cioè o che Eschilo diminui le parti del Coro, limitando loro la lunghezza del ragionare ch'era loro permessa dai poeti passati, ovvero che diminui, non introducendo il Coro a ragionare come Coro tante volte quante era introdotto ne' tempi passati, i quali lo doveano introdurre senz'aver rispetto alla distinzione degli Atti, che non vogliono essere più di cinque, e nemmeno il Coro può essere introdotto a ragionare più di cinque volte, per la quale introduzione si riconosce la distin-

zione degli Atti. E si può dirè, ancora, che intende il diminuiamento del numero delle persone del Coro ch' erano prima cinquanta, e fu poi ristretto in quindici, di che parla Giulio Polluce». (Marta loc. cit.)

Sul proposito del Coro, è da riscontrarsi, con profitto, il Discorso sull' *Origine della Tragedia* del più volte lodato Bruney, il quale fa parte del Triumvirato Critico composto da esso lui, dal Dubos nella Dissertazione sulle *Rappresentazioni Teatrali degli Antichi* e dall' Haus nelle citate *Origini della Poesia Drammatica presso i Greci*. A parte di costoro ne favellarono, per istituto, Signorelli nella *Storia Critica de' Teatri Antichi e Moderni*, e nelle Osservazioni Comparative di alcuni pezzi drammatici da lui tradotti; lo Schlegel nel citato *Corso di Letteratura Drammatica* Lezione III; Barthèlemy nel *Viaggio di Anacarsi* Capo LXX; La Harpe nel *Liceo* P. I. L. I. C. V. Sez. I. etc. etc.

Esso Bruney (collaborato, posteriormente nel 1815 da Gian Francesco Gabriele De la Porte Dutheil) nel Confronto Storico delle Variazioni della Drammatica Antica colla Moderna, fa rilevare l'utile impiego che faceasi del Coro a seconda del genio dell'autore.

Sofocle nell' *Ajace* ne manomise l'eterna presenza in quelle situazioni dove quei fermi testimoni potevano nuocere all'azione.

Euripide lo trasandò sino al punto d'impegnarlo in argomenti vaghi, per nulla inerenti al soggetto. Riflette, quindi, il Marmontel nella citata *Poetica Francese* che « sopprimendo il Coro, si sono perduti i mezzi di proseguire a fc-

mentare la emozione degli spettatori, eziandio ne' momenti di riposo; mentre nel vuoto dei moderni intermezzi l'idee si dissipano e l'interesse si raffredda.»

Nell' *Atalia* e nella *Esther*, Racine ben lo anniechiò.

Pel corso delle umane cose, ognora volubili, i Cori sono ora aboliti, come le maschere, che furono primitivo strumento della imitazione personale ne' Drammi. Il popolo, che negli Stati non Rappresentativi è muto, nelle Romane Tragedie dell' Alfieri scioglie lo scilinguagnolo e fa le voci del Coro, ch'era stato il primo istitutore ed occupatore del Teatro, nato, solo, con esso e per esso.

Niccolini e Manzoni risuscitarono il Coro, ma con dubbio esito.

#### ARTICOLO III.

##### *Sulle Donne.*

Lo intervento delle donne nell'azione scenica fu di posteriore introduzione, siccome, eziandio, dopo lo sconciamento di talune incinte alla rappresentazione dell'*Eumenidi* fa, in generale, vietato il sedere in teatro alle donne. Il bel sesso colla sua magia opera poco nelle Tragedie Greche, del che, ampiamente si vendicò col passeggiare, da orgogliosa regina, le scene Francesi, dove tutto è amore.

#### ARTICOLO IV.

##### *Sulla Metopea*

Il dolce accompagnamento della Musica in.

quei pezzi che ne' recenti Melodrammi chiamans *Recitativi* s'intitolò *Melopea* per un postremo raffinamento e per allettare colla varietà de' modi il proporzionevole svegliamento degli affetti alle tragiche posizioni (Vedi le Sezioni IV. e VI. — X. del Dubos.)

#### ARTICOLO V.

##### *Sullo Stile.*

La fioritura dello stile coronò il perfezionamento della Greca Tragedia. Ma, in questa correccia de' sentimenti quanta differenza di deteriorazioni da Eschilo ad Alfierì. Là, tutto metafore e poesia è lo stile; quì, ne fà le veci la stringatezza del dialogo, sostenuto sì, ma, senza pure un fiore d'immagini. (Vedi Ugoni, il continuatore de' *Secoli della Letteratura Italiana* del Gorniani, nella *Prefazione alle Tragedie del Manzoni*.)

#### N. 2.

##### *Sul Prometeo di Eschilo.*

Fermiamoci, ora, sul *Prometeo*, di Eschilo; contemplandolo per la parte estetica, senza venire in concorrenza, o collisione colle idee del profondo Schlegel, che nel più volte citato *Corso di Letteratura Drammatica* (Lezione IV.), eminentemente, sviluppò lo spirito filosofico di quell'originale componimento.

## ARTICOLO I.

*Carattere Personale di Eschilo.*

Eschilo fu l'Alfieri della Grecia nel doppio senso di sublime tragico e di eccellente patriota.

L'impavido genio di quel primo tragico del mondo era animato, sempre, da idee filosofiche, comechè seguace del Pittagorismo. Nè mai frenar si potea nelle sue opere dal manifestare in forte modo forti verità. Per ben due volte fu egli onorato dell'accusa di empietà e di rivelazione dei Misteri Eleusini e di scosso giogo delle volgari credenze, sempre, e dovunque, visibili. E ben vi abbisognò la militare riputazione acquistata in Salamina dal di lui minor fratello Aminia per salvarlo da una tumultuosa, imminente, lapidazione. Un muto, ma eloquente, rimprovero di mal venire ricompensato Aminia del braccio da esso lui perduto a pro della patria fu lo scudo del non men valoroso guerriero che abile poeta, già in procinto di morte. Alzando il mantello, mostrò allora Aminia il suo moncherino e distornò, così, la disgrazia del fratello, qualora aperto si fosse, come gli Areopagiti vi piegavano, un solenne giudizio contro il tragico. La eloquenza della virtù è pur sempre efficace, più di quella dei cannoni!

« Erodoto nota, inoltre, Eschilo di aver seguito le opinioni Egiziane, anzichè le Greche, intorno alla origine di Diana. E ne' *Sacettatori*, ne' *Sacerdoti*, nel *Sisifo volgente il sasso*, nella *Ifigenia*, e nell'*Edipo*, tutti pezzi smarriti, più cose

sagre divulgò, da dover rimancre celate» (Muxtoxidi nella *Vita di Eschilo*.) Un genio è superiore, pur troppo!, ad ogni religione e ad ogni governo; ma, a suo danno!

## ARTICOLO II.

### *Carattere Estetico del Prometeo comparato con altri Componimenti.*

Il *Prometeo legato*, il cui carattere è gigantesca-mente scolpito, come il Mosè di Michelangelo e che meritò un quadro di quell'Eschilo de' pittori, è il ritratto dell'uomo, vittima della società, siccome il carattere di *Saul*, gigantesca-mente pure, scolpito dall'Alfieri, è il rappresentante della ferale lotta dell'Impero col Sacerdozio. Dipingesi in *Prometeo* la forza della intelligenza, sacrificata dalla forza della o nione.

Il persistere sempre sulla scena il protagonista, in vece di credersi una necessità, derivata dalle unità dell'azione del luogo, è argomento d'ingegno dell'autore, che non separò mai dalla vista degli spettatori il suo eroe per aumentare la impressione della benevolenza verso quel, mal ricompensato, Semideo.

#### 1. *L' Edipo di Sofocle e l' Alceste di Euripide.*

Così nell' *Edipo a Colono* di Sofocle, e nell' *Alceste* di Euripide l'attenzione dell'uditorio è, tutta, raccolta da' protagonisti, che rimangono, quasi sempre, fermi sulla scena.

*Prometeo* avea ajutato Giove contro i Titani, co' proprj consigli fatto rinserrare nel Tartaro

il vecchio Saturno, espulso dal trono dell'Olimpo. *Prometeo* avea liberato la stirpe umana dalle furie del recentemente incoronato signore del cielo e della terra, il quale volea spegnere l'umana stirpe tutta, con riprodurne un'altra di migliore indole. (*Poenitet me fecisse eos. Genes. cap. VI. 7.*) *Prometeo* avea svegliato negli uomini lo acume intellettuale, insegnate loro le arti tutte, propagato a lor favore dal cielo il fuoco sulla terra, ed insinuato in essi la previdenza dello avvenire: dal che, per *paranomasia*, assunse egli il nome di *Prometeo*. Quanti titoli per destare la invidia de' superiori, gelosi, sempre, de' minori di maggior merito!

Quel *Prometeo legato* non è Tragedia, ma una filosofica Parodia della Giustizia. Esso è il primo lampo di un'arte che, per mani di quel valente Greco (e non già Siciliano, come sogna il Montgitoro) ebbe mirabile nascimento e ferma consistenza, al pari di Epaso, figlio della vergine Io, nata dal tocco e dall'afflato del Nome Giove. Ivi, non peripezie, non nodo, non catastrofe, non azione. Vi si dipinge a grandi tratti un solo carattere, quello del paziente ed invitto protagonista. E' un quadro di un solo istante, manchevole, per ciò, di successione. Esso è un pacato Dialogo tra *Prometeo*, inchiodato sul monte Caucaso, e tra varie Divinità, che s'intertengono con lui, per far rilevare la ingiustizia del nuovo principe de' Numi, arbitrario punitore dell'infelice Semideo. Un Panegirico vi si ravvisa, insieme, della Filosofia ed una Satira della prepotenza dei grandi.

## 2. I Cavalieri di Aristofane.

Così, i Cavalieri di Aristofane sono una Satira in dialogo contro Cleone, senza intreccio, nè azione comica. Colà, la molla direttrice dell'autore, fu lo sfogo dell'odio contro il fangoso protagonista e lo sviluppo dell'amore pel bene della patria. Qui, la intenzione dell'opera è più generale, poichè vi si vogliono inculcare delle terribili verità, cotanto utili agli uomini, contro il Dio del mondo, la potenza.

La potenza perpetua e indeclinabile in mano di chi la possiede per l'Hobbesiano diritto della forza, congiunto col fatto della ricchezza, di cui i grandi sono i temuti depositarj, inevitabilmente, conduce la misera e stupida plebe ad ergere, non meritati, altari alla cieca Divinità di Pluto, regolatrice, e distruttrice insieme, del sociale consorzio.

## 3. Il Pluto dello stesso.

In rampogna di questa fatua Divinità, nell'Atto 1. dell'ultima delle undeci Commedie di Aristofane, che ne porta il titolo, è singolare il tratto con cui Cremilo vuol provare a Pluto esser egli superiore dello stesso Giove, giacchè per mezzo di Pluto ottiensi al mondo tutto quanto si vuole. Ed, in analogia di quel tratto, non meno arguta è la Oraziana sentenza.

*Se oro, in copia, ti manca, acuto ingegno,  
Bel dir, buon senno nulla son. Plebeo*

*Sarai, ma Re, se gran' tesori acquisti:  
Se il puoi, col dritto; o ad ogni modo, il dei.*  
Epistola I. L: II. V. 56 — 61. e 65 — 66.

La forza e la ricchezza, infatti, costituendo il novello Giano politico ed un redivivo Androgino morale, di unico sesso, sono simboleggiati dentro il componimento medesimo di Eschilo per mezzo de' personaggi Mitologici presentati come reali, il Potere e la Violenza. Figli entrambi di Stige e di Pallante, inseparabili compagni di Giove e delegati Ministri di Vulcano pel castigo di Prometeo, non sono già esseri allegorici inventati dall'astuto poeta, come crede il Murtignoni in una Prosa sul *Mirabile Tragico* e contro l'*Abele*, Tramelogedia dell'Alfieri, ov'egli traduce il mascolino Potere in *Necessità*, con reputare quella; per lui coppia di donne, una coppia di personaggi ideali e fantastici.

#### 4. Le Nuvole del medesimo.

Lo intervento di tali personaggi allegorici è altrettanto satirico quanto nelle *Nuvole* di Aristofane lo sono il Dritto e il Torto, personificati e che disputano su' mezzi di eludersi la giustizia per istruire lo stolto protagonista Strepsiade, il quale erasi avviato alla scuola de' Filosofi per apprendere il mezzo di non pagare i debiti contratti dallo scialacquatore di lui figlio Fidippide per compra di cavalli e momentaneo acquisto di donne. Ivi, per ultimo ritrovato onde ciò ottenere, propone egli il buffonesco mezzo di raschiare dal Calendario il giorno in cui andava a sca-

dere il pagamento delle dette, come pure l'altro, men grossolano e più ironico, frizzo, contro Archimede, di bruciare con uno specchio ustorio di riverbero le carte di obbligo ch'erano nelle mani de' creditori usuraj.

### 5. Il Tiranno di Luciano.

Con un simile poetico artificio nel Dialogo di Luciano intitolato il *Passaggio o il Tiranno* si fa interloquire la lucerna per rivelare le sozze libidini del trapassato, alle quali avea prestato soccorso l'olio della medesima per render docile un uscio, ministro di brutale diletto.

L'aver, poi, Eschilo intrecciato in quel suo *Prometeo* interlocutori tutti presi dalla classe delle Mitologiche Divinità, senza mistura di pretti esseri della razza umana, conferma il dubbio di non aver egli, affatto, inteso offrire in esso componimento una rigorosa Tragedia, ove gli affetti, da porsi in cimento ed in moto, sono quelli soli che possono destare interesse in chi è dotato di qualità simile e soggetto a identici casi, siccome praticò egli nella migliore delle sue Tragedie l'*Agamennone*.

Le Divinità, per altro, prodotte in quel bizzarro pezzo drammatistico sono esposte con appariscenze tali da invitare, quasi, al comico riso e non alla tragica tristezza.

Ed ecco lo zoppicante Vulcano, fuliginoso tutto e rabbuffato in volto, e mal concio negli abiti negletti. Vien questi ad aprire la scena con un pesante martello in mano e grossissimi chiodi, ed una rumorosa catena a grandi anella. Ma vo-

lentieri e dopo i replicati impulsi dell'inesosabile Potere, con una faccia da bargello, confiscà egli sulla inaccessibile montagna il paziente Senideo, suo consanguineo, il precursore del *disonore del Goleto* (Manzoni nel *Cinque Maggio* 1821.)

Il Coro delle Ninfe Oceanine, addobbato di alga e vellutato di mielma, giunge, poco dopo, su di un carro alato per intuonar piagnisteo su' mali del perseguitato, cadaverico, protagonista e confortarlo, come gli odierni rosso-Crociati in petto verso gli agonizzanti e i destinati al patibolo: locchè richiama la tragicomica espressione di Schiller nel *Guglielmo Tell*: *i corvi calano sulla preda*.

L'Oceano, che gronda acqua da tutti i foraini e pori del suo corpo, con un serto di verdi pampinose canne in capo, qual progenitore de' fiumi, sen viene, cavalcando un quadrupede augello, preso da' Commentatori, per un grifo e, forse, padre dell'Ippogrifo di Astolfo presso l'Ariosto, dietro il *Cavallo Alato di Arsinoe* presso Callimaco nella *Chioma di Berenice*: soggetto di Polemiche Lettere tra Monti e De Coureil. Per un mostro quanta fogna di erudizione!

Compisce Io-la Mascherata Olimpica, o *Divina Commedia*, o Parodia de' celesti raggiri, con membra e faccia da femmina e con un bel paio di grandi corna in su la cervice. Tormentata, sino al delirio, da un furibondo assillo, il qual molesto insetto, pungendola sotto la supposta coda, come lo scherzo della spina all'asino del Seminarista Mopso nella *Giornata Villereccia* del Bondi, la spinge a ricalcitrare, ad ogni passo, ad ogni istante ad ogni accento. La metamorfosi della figlia d' Inaco, per vendetta della gelosa

Giunone, fu, secondo i Mitologi e i Poeti tutti, in giovenca. In grazia della teatrale verosimiglianza, che non avrebbe comportato sulla scena una giovenca, fornita di umana loquela, variò Eschilo la tradizione, al pari di Pindaro, che suole accomodare al proprio soggetto le religiose memorie, come nella favola di Tantalo dentro l'*Olimpica* Prima.

Ora, in tale rassegna di personaggi, qual ameno, in vero, e specioso spettacolo, da far urto irreconciliabile colla tragica dignità e capace di far svanire ogni riverenza agli Dei, e tutta la scenica illusione! A distruggere, pienamente, questa ultima, altro, alcerto, non rimaneva che far calare dall'aria alla fine del Dramma un avvoltojo con immense ali e con ispaventevoli grida, come usò l'imitatore Luciano nel Dialogo *Prometeo al Caucaso*, acciò quel verace volatile rodesse le viscere al crocefisso martire de' benefici lumi. Allo intero allettamento degli occhi e de' sensi provvede, intanto, il poeta nella chiusura di quel pezzo con un tremuoto, un frastuono, un sobbuglio in cielo in mare ed in terra, un *Casa del Diavolo*, sopportato con piena calma, dallo Stoico *Prometeo*.

Siffatto artificioso contrasto tra la magnifica severità de' fatti e delle sentenze pel corso della Tragedia, e tra quelle strane forme di Numi, posti in caricatura, non ci convince, finalmente, delle recondite, universalizzabili, intenzioni dello scaltro autore contro le Favole Religiose? Nuovo, altronde, non è tra' Greci lo esempio di essersi i poeti teatrali scagliati contro le credenze e le forme di quel culto. Basti rammentare Ari-

stofane, che è il più grande ateo de' poeti e il più gran poeta degli atei.

Ma, cotanto ridicolo è, poi, da supporre che svegliasse, allora, il *Prometeo* nell'animo di quegli spettatori, la cui maggior parte aderiva a creder vere le mitologiche menzogne? Non è, sempre, grave la compassione ispirata loro pel fermo paziente protagonista in compenso del difetto di azione Drammatica? Pur, dove è il timore, indivisibile socio estetico della compassione, come il Potere e la Violenza sono le due braccia de' presidi delle tribù? Giacchè non possiamo essere nel caso identico di *Prometeo*, menocchè in una simile, ingiusta, persecuzione, minacciata da costoro, il timore tragico svanisce: del pari che un nulla è la virtù a' loro occhi, tranne la sola, Omericamente etimologica, della voce *arete*. Tutto il discapito torna, così, contro Giove, l'antagonista della favola, che, illegalmente, ha permesso la punizione del Titano per avere istruito gli abbacinati mortali.

Altamente commendevole è, bensì, quel Greco *Prometeo* per la semplicità dell'azione che vi si dipinge.

### 5. La *Sacotala*.

Nella serie de' primitivi pezzi drammatici presso le diverse Nazioni ci fa esso risovvenire della *Sacotala* Indiana, intorno alla quale sono da consultarsi il Cordier De Launay nella citata sua, originale, *Teoria Circonsferica de' due Generi di Ballo con applicazione a tutte le Mitologie e a alle cinque Belle Arti*, meritevole di volgariz-

ramento. Federico Schlegel nella Lezione V: della sua, romantica, *Storia della Letteratura Antica e Moderna*, ed il Berchet in una prosa illustrativa.

### 8. Il *Job* e il *Cantico de' Cantici*.

Nè è da passarsi sotto silenzio che analogo è, pure, quel Greco *Prometeo*, per la sua semplicità, a' due, venerandi libri degli Ebrei il *Giobbe* di Salomone, che, secondo il Conti nella Prefazione alle sue *Prose e Poesie* (Venezia 1736: Tomo 1) è un Dramma in cinque Atti, con Prologo e Cori, ed al *Cantico de' Cantici*, la maggiore poesia erotica degli antichi.

### ARTICOLO III.

#### *Sul Bellotti imitatore del Prometeo.*

Il *Prometeo* era stato, nella sua origine, destinato ad essere un lavoro intermedio a' due altri per una *Trilogia*.

In supplimento de' due perduti pezzi, osò e infatti, un certo Luigi Bellotti (non già il valoroso traduttore d' Eschilo e di Sofocle) comporre due *Azioni Spettacolose* in versi sciolti, contenenti lo antefatto di questo Greco *Prometeo*. La prima delle medesime è intitolata *Prometeo o lo Incivilimento del Genere Umano*. Nominasi la seconda *Prometeo di ritorno dalla Scizia o la sua salita all'Olimpo*. Per tali due, rapsodici, componimenti striscia il Bellotti fra il volgo degli odierani, degeneri, scrittori teatrali, come Eschilo giganteggia fra' tragici antichi. Le, *Fiabe* (ossia fu-

vole ed invenzioni) di Carlo Gozzi, indegno competitore del divino Goldoni; le *Vertigini del Secolo* (di ogni secolo), Allegoria del Sografi, parallela alla *Lanterna Magica* dello Avelloni, etc: furono i promotori della irruzione del ferale *Romanticismo* in Italia. E donde derivava ciò? Dalla sinistra imitazione del Greco *Prometeo*. Con senno e sale, adunque, lo egregio Niccolini riconobbe in Eschilo il germe delle romantiche deviazioni nella pensata sua prosa sulla *Tragedia Greca*, premessa alla di lui versione del regolare *Agamennone*. Ed acutamente avea, prima, Michele Leoni nella Prefazione al dilaniante *Lamento del Tasso* di Eyron rilevato essere di ben antica data il Romanticismo, allegandone, in prova, le Osservazioni del Metastasio su' varj Drammi Greci, ne quali, alla fin fine, si rinviene che non tutti sono rigorosamente semplici e scevri di arbitraria violazione delle capitali regole dell' arte. E ben lepidò e calzante contro i Romantici (i *Liberali* della Letteratura) l' Opuscolo *Avventure di un Giorno*.

Al buon Prometeo dell' antico Mito toccò in sorte la felice Musa del Monti, che non invidia i Greci, qual suo rivendicatore, tanto nello allusivo Poemetto quanto nella preliminare non inutile (anzi utilissima) *Prefazione*.

### N. III.

*Sull' Eumenidi dello stesso Eschilo comparate con altri Drammi.*

La Tragedia dell' *Eumenidi* è affine al *Prometeo* per la incongruenza di farsi scendere dal

Cielo le Divinità sulla scena e pel suo scopo satirico, sebbene in altro rapporto. Interviene ivi qual personaggio di unana figura, il solo Oreste, giudicabile dagli Areopagiti, che vi fanno muta comparsa, essendo Numi il resto de' personaggi.

Questo componimento, più drammatico del *Prometeo* nell'azione, che chiudesi col perdono del protagonista e colla di lui liberazione da' rimorsi, simboleggiati da' tormenti che gli davano le Furie, ha per sè un velato scopo politico e mira all'encomio di quel Collegio Giudiziario di Atene.

### 1. L'Edipo di Sofocle.

Del pari, uno de' varj fini di utilità dello *Edipo* di Sofocle è il presentare lo specchio di una perfetta inquisizione dialettica per assicurarsi le basi del *criterio morale*: specialmente nello interrogatorio a Forbante nell'ultima Scena dell'Atto IV:

Addentrandoci, anche più, nell'involuti recessi delle misteriose intenzioni dell'autore, trapela dall'*Eumenidi* un satirico disdegno per la giustizia, sempre convenzionale fra gli uomini, e la cui largizione (o vendita) dipende da occulti raggiri. Per gli officiosi maneggi di Apollo, protettore di Oreste, a fronte dell'accusata Minerva, vien quegli, alla fine assoluto, con precoci, dolorosi, sospetti e con posteriori, forti, querele del Coro, il quale, apertamente, così si spiega:

*Or sì, vedrem per nuova  
Legge le antiche Leggi andar sossopra,  
Se la ragion di tale*

*Reo matricida vincerà la prova.  
Ben avverrà che alcun tradito padre  
Gema, o ferita madre.  
Invan! Caduto è di Giustizia il trono.*

In quanto alla mescolanza di uomini e Dei sul teatro, prolifico, ma più ragionato fra' suoi successori, fu l'esempio di Eschilo.

## 2. *L'Anfitrione* di Molière.

Molière nell' *Anfitrione*, Commedia Eroica, meglio condotta ed alquanto più arguta di quella di Plauto, introduce Giove e Mercurio in forma umana insieme con quel Generale Tebano e colla di lui moglie, innocente del commesso adulterio divino per lo equivoco della somiglianza de' due mariti. Siffatta riunione, è, però, un elemento satirico di più contro quel lascivo aneddoto della scandalosa cronaca celeste, ed è una Parodia della Mitologia.

Similmente nel *Pescatore* di Luciano interloquiscono col vivente autore i Rinati Diogene, Platone, Aristotile ec: ed i personaggi allegorici la Filosofia ec:

## 3. *L'Abele* di Alfieri.

3. Così nell'*Abele* Tramelogedia dell' Alfieri, convengono a parole co' primi progenitori dell'uomo (secondo la Bibbia)

*Gli abitor del tenebroso regno*

Pel difetto di bipedi mortali sulla terra, ristretti, allora, alla sola famiglia di Adamo e per impinguare lo intreccio dell'azione.

#### 4. Il *Caino* di Byron.

Così, nel terribile *Mistero* di Lord Byron intitolato *Caino* la tela tutta si raggira fra sei umani personaggi, metà maschi, e metà femmine, e tra due spiriti.

#### 5. L'*Aminta* di Gessner.

Con minore credibilità, in un Idillio di Gessner *Aminta* ottiene in ricompensa di avere riparata una quercia, vicina a cedere nel fiume, la guarigione di Palemone da una delle Driadi, le quali, altronde, non erano consuete a dispensare miracoli, poichè fornivano, quasi, un'appendice all'antica Mitologia, come le code appiccate ai moderni Sonetti Bernieschi.

Più irregolarmente, infine, frammischio il Rubens le persone vere colle allegoriche nella Galleria di Lussemburgo, sebbene il Reynolds nel VII. *Discorso Pittorico* lo scusi pel riflesso di aver egli, così, prodotto una sfarzosa opera, impiegandovi le belle forme ideali e fantastiche del *Mythos*.

Conchiudendo, intanto, su di Eschilo e di cotale sua miscela del vero col falso, è da avvertirsi che in quella prima istituzione dell'arte appigliavasi la Drammatica al ritrovato dell'Allegoria e depredò mitologici argomenti per coprire del loro manto verità maschie e focose, e non ferire, direttamente, le volgari, gratuite, credenze.

In progresso di tempo, del pari, attenessi la Commedia antica all'Allegoria, non solo per punger, in segreto, i personaggi viventi, ma per esporre, francamente, generali verità, come si nota nel *Pluto* di Aristofane, la meno personale di quelle sue, singolari, Commedie, tutte proprie de' tempi, e la più analoga alla fisionomia posteriormente assunta dalla famiglia de' pezzi comici.

## § II.

### *Sulla Tragedia Latina*

I Romani non ebbero Teatro Tragico. Erano essi i tragedi delle nazioni conquistate. La loro Letteratura, innestata sulla Greca, ne è una derivazione, un travestimento imitativo. Bellicosì per eccellenza, gli spettacoli da essi graditi erano i giuochi ginnastici nel Circo, negli Anfiteatri.

Nel citato Dubos (*Riflessioni sulla Pittura e la Poesia*); nello Schlegel; in Bozzelli ed altri può riscontrarsi lo stato teatrale de' Romani co' loro non-progressi in siffatto aringo, filosoficamente discussi.

L'unico propugnacolo del teatro tragico Latino è Seneca. Questo nome dice abbastanza per indicare corruzione.

*Sulla Tragedia Francese*

Siccome Annibale, scendendo giù, audacemente, dalle Alpi, si mosse a conquistare la bella Italia, così lo spirito tragico de' Greci, traversando l'Italia mercè deboli tentativi, si riversò in Francia. Serpeggiando esso per quelle culte regioni, vi s'insinuò in modo da farvi germogliare squisiti frutti dell'arte che non invidiano i bei tempi d'Atene.

Abbondante messe di notizie presentano gli scrittori storici ed estetici de' progressi dell'arte tragica. Noi ci limiteremo a far motto, semplicemente, di poche Francesi Tragedie, le quali possano dare una fugace idea di quel teatro. E ci asterremo, secondo il consueto metodo, dall'astrarre lo spirito, rispettivamente diverso, de' nazionali teatri per dar agio agli accorti lettori di rilevarlo essi medesimi dietro la ispezione, occasionale, de' differenti lavori drammatici, da noi esaminati. Imiteremo, così, Socrate che facea l'ufficio di *ostetrice del pensiero*.

Gualtierio Scott, sempre uguale a sè stesso, in una serie di rapidi *Saggi Storici sull'Arte Drammatica* raccolse quanto di più sicuro possa desiderarsi per estetiche vedute in tal ramo. Il concetto predominante in quel suo libro, degno di traduzione, è che il Teatro procede di pari passo colla cultura de' popoli, e che il suo spirito s'informa da' tempi.

N. 1. *Sulla Morte di Cesare della Barbier  
comparata con altri Drammi.*

*La Morte di Giulio Cesare*, Tragedia di Madamigella Barbier, è l'ultima delle quattro che compongono il di lei *Teatro* con altre *Poesie* (Leide 1719 in 12). Essa è preferibile all'*Arria* e *Peto*, alla *Cornelia*, ed alla *Tomiri* per l'accorta maniera che vi si ravvisa di aver bene annodato gli episodj, e rifuso in uno i varj interessi ed affetti tragici. Questa modesta autrice, onore del leggiadro sesso Francese, non è, gran fatto, nota alla maggior parte degli studiosi del teatro straniero, i quali ne hanno taciuto il nome e le opere, siccome pure oscura è rimasta la tragica di lei contemporanea Madamigella Bernard. La fortuna, che le donne sogliono tuttavia vincere co' loro vezzi, fu in ciò ad esse due scrittrici ed a parecchie altre nemica; e la fortuna è la prima e verace divinità del mondo, dispensatrice forsennata degli onori letterarj, e civili.

Benchè quel Romano soggetto fosse stato, dopo lei, trattato da ingegni sovrani, come Shakespeare nella icastica miniatura delle congiure, intitolata *Giulio Cesare*, l'Abate Conti nel tutto storico suo *Cesare*, Voltaire nella sua vigorosa *Morte di Cesare*, ed Alfieri nel magnanimo *Bruto Secondo*, pur non di meno la tragedia della Barbier non è sfornita di merito. E siccome tutti questi grandi eran dotati, ognuno per sè, di una diversa tempra d'ingegno e rispettivamente rappresentano uno spirito nazionale diverso, così quella esperta tra le donne e, forse, prima tragica della Francia, si distinse nella *Morte di Cesare* col maneggiarla da donna e da Francese.

L'artificio estetico che vi predomina è il congegno della passione d'amore soggetto a quella dell'ambizione, e la lotta de' sentimenti erotici compressi da' politici. Al contrario della freddissima sua *Cornelia*, superata dal Monti nell'unica di lui vera Tragedia il *Cojo Gracco*, quel pezzo drammatico è abbastanza animato, anche a fronte dell'*Edipo*, giovanile parto del Voltaire, ove poco inventivi, fastidiosi, sono gli amori di Filottete, e non così nel suo *Tancredi*, che offre aggiogato l'amore al soggetto principale. Commendevole è, quindi, benchè di debole verseggiatura, quel lavoro a fronte di altri de' tragici Francesi ove gl'incidenti di amore sono sempre intrusi ed agghiacciano il calore dell'azione, eziandio presso Corneille. Il Corneille per sacrificare al gusto dominante in Parigi (gran prova del concetto dello Scott) rese ovvio in quasi tutti i suoi componimenti lo intreccio di un amore episodico, devirando, sin anco, il tragicissimo soggetto dello *Edipo*. Perciò, aprì, sventuratamente, la via al perpetuo amoreggiamento de' personaggi dello Racine. Nel *Cesare* della Barbier gli episodj connettonsi con tutta l'azione e le molle delle amorose passioncelle de' primarj personaggi servono a far fluttuare la incertezza degli spettatori sull'esito della congiura ed a mantenere viva e desta la loro attenzione. L'amore, secondo le giuste doglianze di Rabin, Saint-Evrémont, Brumcy, Dubos, Voltaire, la Harpe, Schlegel, etc. è stato il tiranno del teatro Francese, come pel Greco il fato era la inespugnabile cagione delle sciagure de' personaggi. Pertanto, se gli stessi stranieri ne condannano quivi l'abu-

so, qual prudenza infrenerà le penne degl'Italiani? Dietro il Gravina che nel § XX, del suo didattico Libro vieta, in generale, il soverchio intrigo d'amore nelle Tragedie (escludendone quelle de' Trissino, dello Sperone, del Ruccellai ed il *Corradino* del Barone Caracci) il Becelli, nella Prefazione al *Teatro* del Maffei, stampato in Verona; il Riccoboni ne' *Capitoli sull'Arte Rappresentativa*; il Martignoni nel *Gusto in ogni maniera di Lettere ed Arti* C.VII.etc. vi si slanciano contro, e non a torto.

Or, l'amore, a malgrado che si destreggi in tanti giuocarelli, ed ora abbassi, ora rialzi le speranze e la fortuna de' rivali d'uno stesso soggetto, ha in quel *Cesare* pure un limite nelle peripezie a cui esso induce; e la rispettiva gelosia degl'interlocutori è temperata in modo da farne accadere lo assassinio di quel primo tiranno di Roma.

Non così presso la complicata, romanzesca, Commedia del Goldoni la *Donna Vendicativa*, ove i tanti aneddoti sono motivati dalla sfrenata gelosia di una serva, impegnata a divenire padrona.

Antonio, Console Romano, ama Ottavia, nipote di Cesare, e per tale stimolo procura la perdita del suo rivale Bruto, cui Cesare vuol darla in isposa per conciliarsene l'affezione, temendolo congiurato. Bruto, Pretore, costante verso la virtuosa Porcia, figlia di Catone, ondeggia alle profferte di Cesare, e calma, per poco, l'esemplare sua bile Repubblicana. Porcia ed Ottavia, per equivoco di gelosia, cooperano allo svelamento della trama a danno di-

Bruto. L'ambizioso Cesare si giova, scaltramente, di tali contrasti.

Il carattere meglio rilevato quivi è quello di Porcia, erede della paterna inflessibilità. Cesare oscilla tra la voglia di regnare e l'intento di rendersi benevolo il suo terribile nemico. Bruto declina un poco dal suo invitto odio contro la, sempre e dovunque abbominevole, tirannia, filialmente commosso dalle offerte del non più cittadino di Roma, ma suo soggiogatore, col fatto, dietro l'audace fatale passaggio del Rubicone. Veggendo però che, in dritto, vuolsi Cesare eleggere a dispositore della somma delle cose, si pente del momentaneo suo pentimento di aver contro lui congiurato, e, raggiungendo i compagni, lo trucidò in Senato a piè della statua di Pompeo, dopo che si era quegli fatto coronare Imperatore dal suo ligio, imbellè Romano, Antonio. Or, questi ondeggiamenti di Bruto verso la fine della Tragedia, anzichè meritare le censure dell'auditorio circa debolezza di carattere del primario congiurato (del che la buona autrice si giustifica nella corrispondente Prefazione) animano la sospensione del pezzo drammatico.

Nè il carattere di Bruto è storicamente ivi tradito, al pari che lo fu quello di *Mahomet* presso Voltaire, secondo la sagace osservazione, riferita dal Las Casas, dell'esule degno in S. Elena, il quale si doleva che quel valente tragico abbia nel complesso delle circostanze delineatrici del carattere di quel fortunato conquistatore e Capo-setta fatto supporre che sia tutto accaduto per opera delle di lui trame, e non già pel prestigio della opinione. L'opinione sola, nota un Napoleone (il

quale ne conobbe tutta la forza e lo effetto, si prima a pro, come poscia contro di sè medesimo) poteva operare il prodigio della faccia mutata al mondo mercè quel solo uomo.

## N. 2. Sull'*Atalia* del Racine.

Il sacerdozio e l'impero han sempre tra loro combattuto a danno della illusa umanità. Ben di rado hanno essi cospirato a suo pro. Su questo doppio argomento il Teatro Francese vanta una delle primarie sue Tragedie, l'*Atalia*. Un argomento di religione sembra di sua natura rifuggire dallo interesse generale de' lettori del mondo intero e de' posterì (alla quale doppia classe mirar sempre dee ogni autore di perfette tragedie), avvegnacchè quell'interesse, appunto, deriva da sentimenti di nazionale credenza, e poggia, su relative opinioni di culto. Le passioni tragiche redive in ogni dramma, come mezzi inerenti al pezzo, e che si trasformano in affetto principale, la compassione cioè ed il timore, sono nell'*Atalia*, sacrificati alla opinione dominante nel componimento stesso.

### ARTICOLO I.

#### *Spirito Estetico della medesima*

L'*Atalia*, insigne pel sublime linguaggio tutto Biblico de' suoi personaggi e per la sostenutezza de' suoi caratteri, dipinge l'eterna lotta del sacerdozio e dell'impero, solenni cause di politiche e luttuose guerre; perno di sviluppo per la prima-

ria tra le passioni sociali, l'ambizione, la quale si maschera sotto il sacro velo, quando vuole ottenere quello stesso preponderante vantaggio che colla sola politica si acquista; fonte di scissura di opinioni e di partiti personali; oggetto di argomenti dialettici pe' ragionatori, onde ribassare il credito dell'uno e dell'altro potere, i quali, secondo l'epigrammatico Astigiano, sono le due pesti della società.

Una regina superba ed anante del trono, quanto Scmiramide, Elisabetta, e Caterina II, che, per, regnare, vuol sedurre un virtuoso ministro dell'altare a sottrarre l'unico legittimo rampollo del trono; un sacerdote pregno di sentimenti ispirati, che intende far fronte ad una usurpatrice; e la riunione nelle operazioni di Joade degl'interessi di mantenere l'avito culto, il quale andrebbe a cadere, qualora preponderato avesse il disegno di Atalia e di non far vacillare il dritto della sovranità nella antica dinastia, sono caratteri e vedute importanti da per sè stesse, ed atte a svegliare la curiosità, l'attenzione, e l'impegno di qualunque uditorio, astrazione fatta dalla possibile diversa credenza degli spettatori. Quando le passioni principali di un lavoro drammatico si aggirano sopra affezioni universali, la convenzionalità del fatto e del culto svanisce e resta compensata dalla mistura con quanto abbraccia le non individuali relazioni dell'uomo in società, sempre le stesse, malgrado le diverse forme di opinione e di governo. Lo stesso accade in natura, ove i fenomeni si succedono a vicenda, e l'apparente cessazione di forme c'illude intorno alla pretesa distruzione,

a morte di un corpo , mentre illesa ed integra rimane la massa della materia, e la quantità del moto risultante dalla forza di gravitazione inerente alle singole molecole di essa.

Le bellezze di questa Tragedia esercitarono la penna de' tre valenti estetici : il Conti in una giudiziosa Prefazione al di lui volgarizzamento della *Atalia* ; il le Mercier nel Capo ultimo del suo egregio *Corso Analitico di Letteratura Generale* (Parigi 1817), ove la dà per modello e compimento di tutte le regole drammatiche ; e lo Schlegel nel più volte citato *Corso di Letteratura Drammatica*.

## ARTICOLO II.

### *Confronto della stessa con altre Produzioni*

Sfuggirono , intanto , a costoro alcuni articoli di osservazione che a noi piace qui accennare pe' debili confronti a pro dell'arte con altri pezzi. Restiamo, quindi , momentaneamente grati alla reminiscenza delle molteplici teatrali letture sin dalla prima nostra gioventù, per particolare diletto, intraprese; ed ora (chi lo avrebbe mai sospettato?) forse, non disutili a porle in commercio, atteso il non implorato onore che ci colpì di una teatrale trasmigrazione di Ufficio. Pur , rassegniamoci al destino; e salutiamo da lungi, con acerbo sentimento, i nostri ex-Commilitoni sotto le bandiere diplomatiche. (Ahi! Marzo 1834!)

1. *La Casina di Plauto e l'Andria di Terenzio.*

La poca o nessuna azione di Gioas, protagonista del presente pezzo drammatico sagra-politico, ma, semplicemente occasionale a svilupparne il nodo (come la sensazione lo è riguardo alla intelligenza umana) è simile allo artificio nella Commedia di Plauto intitolata la *Casina* ove il personaggio per cui tutto succede non compare.

Così nell' *Andria* di Terenzio neppure si vede la giovane meretrice incinta, oggetto de' vaneggiamenti del di lui amatore, delle risse col proprio padre e degli intrighi del fedele servo.

2. *La Merope.*

L'idea del ragazzo che muove la macchina tutta quanta è tolta dalla notissima *Merope*. E qui l'*Atalia* pratica quel che ivi opera Polifonte.

3. *La Stuarda di Alfieri, la Misanthropia e Pentimento di Kotzebue e l'Ines de Castro del La Mothe.*

Quel fanciullo che si vuole strappare al tempio è la molla principale della catastrofe, siccome nella *Stuarda* dell'Alfieri molla secondaria della catastrofe è la proposizione del nunzio di Elisabetta per far educare in Inghilterra i di lei figli esistenti presso la madre in Scozia onde poi farli, barbaramente, trucidare.

Così, ma, in diverso rapporto, nel delicato Dramma di Kotzebue *Misanthropia e Pentimento* operano quasi inattivamente i due figli cui si de-

ve, al fine, la riconciliazione de' separati congi: felice imitazione di quanto si ammira e piace nella patetica *Ines de Castro*, Tragedia del La Mothe, per tal particolare artificio commendata dallo Alembert.

4. Il *Saul* di *Alferi*, lo *Eduardo* in Scozia e *Gli Schiavi del Madagascar* del *Kotzebue*.

Lodevole è quivi la rigorosa unità di tempo come rileva il prelodato Conti e ben diversa dall'altra sua compagna la sagro-politica Tragedia *Saul* (che è la *Atalia* della Italia in ragione inversa) ove s'impiegano due notti ed un giorno per non fare nulla, siccome nella citata *Stuarda* dell'Astigiano.

Non così nel rapido corso della azione che presentano i pezzi drammatici, pur rigorosi per unità di tempo, lo *Edipo* Greco, lo *Eduardo* in Scozia e *Gli Schiavi del Madagascar*, affettuosi Drammi del *Kotzebue* medesimo.

5. L'*Edipo* e l'*Elettra* di *Sofocle*.

Sublime è il silenzio di *Joadde* durante la Scena 7. dell'Atto 11. e ben desunto dal più volte, e non mai abbastanza commendato *Edipo* di *Sofocle* e dalla di lui *Elettra* nell'Atto 11.

6. L'*Agamennone* di *Eschilo*, l'*Amleto* di *Shakespeare* e la *Semiramide* del *Voltaire*.

L'*Atalia*, in fine, del *Sofocle* Francese, dietro la *Clitennestra* nello *Agamennone* di *Eschilo*,

fu specchio dello *Amleto* e della *Semiramide* sì per la concordanza del fatto che per lo artificio delle rispettive situazioni. Oreste, Ioas, Amleto e Ninia rovesciano quivi la fortuna delle protagoniste; e or la forza della gioventù, ora il raggirio delle circostanze distruggono la consumata nequizia di donne imperterrite. E lo Euripide Francese che non isdegnava vestirsi, talvolta, delle spoglie altrui, accomodandole alla sua maniera, imitò nel *Maometto* la Scena 1. della *Atalia* circa lo scovrimento della progenie di Seid, come pure nell' Atto IV. concorda la rivelazione della vera progenie di Ioas, fatta a lui medesimo. I pezzi Classici son tra loro mutuamente legati con amorevoli nodi di famiglia, come, mercè il volo de' libri, si sviluppa nelle anime senzienti la beata e beante

*Corrispondenza di amorosi sensi.*

### N. 3. Sul *Poliutto* di Corneille.

Il *Poliutto* è il Panegirico (o la Satira) del Cristianesimo, al pari de' *Martiri*, Romanzo Storico dello Chateaubriand. La passione principale, anzi unica, di quella Tragedia è lo impegno di confermare la verità e credibilità della nuova Religione a fronte del già vecchio Paganesimo mercè lo esempio del martire *Poliutto*. Questo novello Attilio Regolo resiste agl' impulsi della sposa Paolina che gli consiglia di adorare in segreto il nuovo Dio purchè non offenda il pubblico, mostrandosi ella in ciò abbastanza filosofessa ed una giudiziosa fantrice della religiosa tolleranza: « L'affetto e i vezzi di una giovine

consorte, alquanto amata, non producono impressione alcuna sullo spirito di Poliutto, che era tutto in Dio.

## ARTICOLO I.

### *Difetti del medesimo*

Languido e freddo è, però, quivi un incidente di amore, i cui effetti non corrispondono al reciproco, caldo, linguaggio de' due memoria-manti Severa e Paolina, presso la quale è, poi, condannabile siffatta passione, malgradocchè fosse Pagana. Nè Corneille ne trasse il possibile profitto con porre in contrasto l'amante posposto, onde perdere il consorte preferito, il quale era già trascorso ad insultare la Religione dominante, protetta da Cesare, persecutore de' novelli Settarij.

Quegli insulti pubblicamente lanciati nel tempio dal tracotante, e quasi forsennato, Poliutto ad istigazione di Nearco, propagatore di proseliti, sono una vera Rodomontata, propria a dimostrare più il di lui fanatismo che il valido esempio di attirare altri alla così detta buona causa.

Non motivato è il devoto sentimento di Severo pel nuovo Culto nell' Atto IV. E nè tampoco lo è la conversione di Paolina nel V, non molto, in realtà, tenera dello sposo da seguirne le orme dopo il di lui martirio e da restare convinta dalle sue insinuazioni ad abbracciare la recente Religione: ella, appunto, che non erasi

vergognata di far pompa della propria affezione pel primitivo di lei amante, *santamente* approvata, financo, dal buon marito Poliutto, e che erasi, anzi, mostrata ben fiera colla confidente Stratonica contro i Cristiani! E quello istantaneo cangiamento del Preside Felice, in pria così ostinato avverso il suo genero, ch'ci potea, volendolo, salvare?

Ecco tanti tuoni falsi, i quali, invece di destare rispetto per la forza di attrazione del nuovo Culto, capace di convertire gli altri increduli collo esempio di un gran martire, producono, esteticamente, una molesta e nauseante impressione.

## ARTICOLO II.

### *Parallelo dello stesso coll'Adulatore del Goldoni.*

Più morali, dopo la morte di D. Sigismondo nello *Adulatore* del Goldoni, avvenuta per effetto delle sue ribalderie, sono il proponimento del debolissimo D. Sancio, Governatore di Gaeta, che, conoscendo la propria insufficienza, si determina a rinunziare la carica in cui non può seguir oltre (come i Luogotenenti tutti) senza lo ajuto del Segretario, che lo guidava a suo beneplacito; e la inclinazione manifestata da Donna Aspasia, venale aggiratrice del suo *spasimante* don Sancio a correggere i proprj difetti: sui quali due caratteri, meno improbi dello scellerato protagonista, tanta impressione fa la sinistra, meritata, fine di colui che deliberano, entrambi, cambiar tenore di vita.

## ARTICOLO III.

*Bilancia del Poliutto.*

Or, se il carattere personale di Corneille e la condizione de' suoi tempi non lo salvassero da qualunque sospetto di filosofismo, potrebbesi credere che in quel suo *Poliutto*, velenosamente serpeggi una mira opposta all'apparente. Vi si nasconde, forse, un maligno scopo pari a quello della *Zaira* e del *Maometto* del Voltaire, ove la Religione opera cotanti danni e cagiona la rovina de' protagonisti per le larve di una superstiziosa tenacità di principj ad una specie qualunque di culto interno?

Ed oh! come, oppositamente, si compensano i due sublimi concetti desunti da contrarie opinioni circa il Cristianesimo! L'uno è nell'Atto III. Sc. 2. in bocca di Stratonica per disprezzo de' nuovi adepti:

*Egli è Cristiano.*

E soggiunge Paulina

*Senza il torrente d'ingiurie sì gravi  
Questa bastar potea sola parola.*

È l'altro è in bocca del martire nell'Atto V. Sc. 4.

*Io son Cristiano.*

Tal motto è ripetuto col coraggio di quello antico che, ingiustamente fustigato nel Foro, ne rim-

proverava il pubblico, reiterando il famoso *Civis Romanus sum*. Intuitivamente a sì fatto aneddoto, « Cicerone rinfaccia a Verre, caricandolo de' più veementi improprij, e con dimostrazioni del più sentito orrore, di aver fatto pubblicamente vergheggiare sul mercato di Messina, senza pronunziar sentenza, senza praticare indagini, senza accertarsi del delitto, (*Ecco il mio 18 Agosto 1848!*) Gavio, cittadino Romano» (Engel *Lettera XXVII sulla Mimica*). Ed in vero, quale altra stima può, alla fine, eccitarsi nell'animo del lettore filosofo verso Poliutto se non quella di un intollerante fanatico, il quale ambisce la morte più per amore di gloria che pel bene di propagare nuove verità?

Le tre conversioni de' residuali personaggi accadono, intanto, più per l'onnipotente valore dello esempio che per intima convinzione; e sono più presto colpi teatrali e vaghe pennellate da prezoluto colorista che raffinati disegni di valente pittore. Quello afflusso di conversioni sembra, quasi, lo effetto di un contagio morale, la conseguenza di uno strano miracolo.

*Se il mondo si rivolse al Cristianesimo  
Non fu senza miracoli. E questo uno  
E' tal che gli altri non sono il centesimo.*  
Dante *Paradiso C. XXIV.*

## § IV.

### *Sulla Tragedia Italiana.*

La Tragedia Italiana è Alfieri. Maffei lo precesse.

N. 1. *Maffei*

Il più distinto tra gli argomenti del Greco Teatro è quello della *Merope* per testimonianza del maggiore degli antichi estetici nella sempre citata *Poetica*, che è la bussola di ogni navigante nell'oceano di voler comporre, o giudicare versi. Una madre, inconsapevole di esserle presente il proprio figlio, tanto da lei desiderato e ricercato, che sta in procinto di trafiggerlo, sospinta da cieco furore di giusta vendetta, credendolo uccisor di quella stessa prole, il fervido amore per la quale la determina al fatal colpo; la reciproca riconoscenza di questi due esseri legati tra loro con vincoli sì sagri, eseguita nel modo il più naturale è un soggetto da destare il più vivo interesse presso le nazioni tutte. E le nazioni tutte, difatti, per tutti i secoli si sono affrettati ad avere una loro *Merope*, o originale, o tradotta, e rivestita di altri nomi, siccome, ancora, un *Edipo*, altro massimo argomento tragico; e non altrimenti che ogni popolo antico vantava il suo Ercole, simbolo della forza e la sua Venere, emblema della voluttà.

La *Merope* disserra e richiude il circolo degli umani sforzi tragici. E ben dimostra che, fuori della natura, della schietta, semplice, vera natura, non havvi sorgente di Bello. E dove maggiore sforzo di naturali commozioni se non presso una madre amante del frutto delle proprie viscere, sollecitata da un ribaldo, un pseudo-Re, il quale, dopo averle ucciso e marito e figli ed usurpatole il trono, finga di amarla e volerla in consorte per vieppiù raffermarsi sul vacillante so-

glio? L'amore materno, accoppiato con la vedovile fedeltà conjugale e col sentimento del proprio dritto, formano un bel nodo di affetti, i quali stanno affidati alle invariabili molle del cuore umano. La propagazione della specie, l'istinto della indipendenza, e lo adempimento dei propri doveri a corrispondenza de' rispettivi dritti; segnano la triplice norma dell'uomo di tutti i tempi.

E fu ventura dell'Italia che il risorgimento del Tragico suo Teatro si debba allo incomparabile, enciclopedico, Maffei, maneggiatore valoroso di un sì patetico e sì teatrale argomento, che esercitò, pure, con una espansione ed espressione di affetti, per lui non ordinaria, la maschia penna dell' Alfieri, sublime perfezionatore del nostro Teatro.

## N. 2. *Alfieri*

La Tragedia Italiana si concentrò nel solo nome di Alfieri. Lo universale (inespellibile?) servaggio della penisola par che abbia prodotto un solo bene: le opere del bilioso Astigiano. Forse, se avesse avuto una patria, Vittorio non sarebbe stato l'Alfieri.

E qui farem posa intorno al patrio Teatro Tragico. Tanta ne è la messe che lo stesso spigolare confonde. Tanta è la luce che abbaglia, ed acceca. Tanta è l'onda che la riva non si scorge, fugge, sparisce.

## § V.

*Sulla Tragedia Oltramontana*

Nè minor silenzio c'imponghiamo sugli esteri.

La Oltramontana Tragedia è il chiaroscuro della Classica, lo esergo della medaglia delle Tragedie Greca, Francese, Italica. La poesia del pianto presso i Spagnuoli, Inglesi, Tedeschi etc., è un'arte senza arte; una natura, ruvida, selvaggia, incomposta. Appiccata a convenzionali rapporti, la Tragedia Oltramontana è tutta *locale*, nazionale, municipale. Vanta ella, è vero, de' capolavori, ma non da imitarsi alla rinfusa. Il carattere distintivo delle due *Scuole* è ben delineato, in generale, dal Prati in vigorose *Quartine*, bicolonne, ed azzeccatamente da un timido nostro Professore di *Eloquenza* in arguti *Sciolti*, a torto inediti. Esso consiste (mi difenda il secondo Estetico *quì* Agostino Gallo) consiste, per avventura, in ciò che il Teatro Classico, perenne nelle sue basi e afforzato di regole positive, inconcusse, presso i suoi imitatori produce, talvolta, secchi, aridi, freddi componimenti, scheletri nudi; mentre il Romantico, in mano delle orde de' suoi seguaci, dà mostri. I Classici sono Monarchia temperata. I Romantici Comizio anarchico.

« Ho rinvenuto, scrivea il savio Necker (Note all'*Elogio* di Colbert) riflettendo sopra differenti oggetti, che havvi, spesso, maggiore verità nelle opinioni comuni che ne' novelli sistemi. »

E Byron sul proposito, nella *Prima Lettera al Libraj*o Murray intorno il merito poetico del Pope:

« Il tentativo fatto dall'odierno popolazzo poetico per ottenere l'ostracismo di Pope si spiega tanto facilmente quanto la conchiglia dello Ateniese contro Aristide. Sono stanchi di udirlo, sempre, chiamare *il giusto*. Combattono, pure, per la loro vita, poichè, se Pope conserva il suo grado, essi rimpiomberanno nel nulla. Hanno inalzata una Moschea a fianco di un Tempio Greco della più perfetta architettura. Più barbari de' Barbari, dai quali io prendo in prestito questo paragone, non saranno soddisfatti del grottesco loro edificio finchè non abbiano distrutto il tempio sì armonicamente bello che li ha precedati e che li ricopre d'ignominia: essi e i loro seguaci, ora; e per sempre. Mi si dirà che io sono stato del lor numero; e, forse, lo sono ancora e fra' più segnalati. È vero; e me ne adonto! Sì, io sono stato del numero de' costruttori di questa Babel, che è stata seguita dalla confusione delle lingue. Ma, non sono stato, giammai, del numero degl'invidiosi demolitori del classico tempio del nostro antecessore. Ho amato ed onorato la gloria e il nome di quell'uomo illustre e senza rivali, ben al di sopra della mia cattiva fama e della insopportabile farragine di questa folla di scolari e di avvenitici, i quali pretendono, non solo, ugualgarlo, ma sorpassarlo.» Venerabile Byron!

Romantici seduttori, specchiatevi; e tremate..

## COMMIATO

La Tragedia, oggetto finora di nostre cure nella sua teoria e pratica, insegna a *Bruto a disfarsi di Cesare*, ed a *Cesare a disfarsi di Bruto*, giusta la energica definizione dell'inclito Bozzelli circa il *Princ pr.* Essa commenta i *Re della Bibbia*. Descrive la sempiterna e vana lotta de' Popoli contro i Principi. Traduce la inesauribile sentenza Alfieriana:

*Sol osi i RE disfare un Popol fatto.*

La Tragedia, per l'odierno, democratico, Teatrale Romanticismo, può, esteticamente, considerarsi rappresentata dalla Italia. Le desultorie vicende e condizioni di questa, sin dai tempi del divino Machiavelli, si deducono dal fatto e dal concetto che *era necessario che l'Italia si conducesse ne' termini presenti e che la fusse più schiava che gli Ebrei, più scrva che i Persi, più dispersa che gli Ateniesi, senza capo, senza ordine, battuta, spogliata, lacera, arsa ed avesse sopportato di ogni sorta rovine.* (Principe C. XXVI). L'Italia è stata, storicamente, una Tragedia Classico-Romantica. Oh! possa divenire un legittimo Dramma politico di lieto fine!

*Durate. Et vosmet rebus servate secundis.*

VIRG.

Fin qui gli Studj sul TEATRO TRAGICO, che io consacro al mio unico degno Collega Giacinto Agnello.

La Seconda Parte sul Teatro Comico ( ora ,  
pure, già abbozzata) a miglior tempo.

*Al cader di mia pianta, che si scelse  
Come quella che ferro, o vento, sterpe,  
Spargendo a terra le sue foglie eccelse,  
Mostrando al sol la sua squallida sterpe,  
Vidi un lume che Gloria obbietto scelse,  
Subbietto in me Melpomen, non Euterpe.  
Il cor mi avvinse e proprio albergo scelse,  
Qual per tronco, o per muro, edera serpe.  
La vita fugge e non s'arresta un'ora.  
E la morte vien dietro a gran' giornate.  
E le cose presenti e le passate  
Mi danno guerra e le future ancora.  
E il rimembrare e lo aspettar mi accora,  
Or quindi, or quindi sì che, in veritate,  
(Se non ch'io ho di me stesso pietate)  
I' sarei già di questi pensier' fuora.  
Petrarca P. II. Son. L. c IV.*

---

*Vale. Sile. Cave!*

# **INDICE**

## **IL TEATRO**

|                                                                                                               |        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| PROEMIO .....                                                                                                 | pag. 3 |
| CAPO I. Sulla Drammatica in generale .....                                                                    | 7      |
| § 1. Paragone della Drammatica cogli altri due<br>Principali Generi di Poesia, la Lirica e l'E-<br>pica ..... | 8      |
| Articolo I. Sulle Differenze Caratteristiche de'<br>tre Primarj Generi Poetici .....                          | 9      |
| Articolo II. Su' tre Modi Teoretici del verseg-<br>giare presso il Castelvetro .....                          | 11     |
| § 11. Sulla Comunanza di Regole nelle diverse<br>Specie del Genere Drammatico .....                           | 20     |
| N. 1. Del Soggetto .....                                                                                      | ivi    |
| N. 2. Dell'Intreccio .....                                                                                    | 21     |
| N. 3. Degli Episodj .....                                                                                     | 22     |
| N. 4. Della Condotta .....                                                                                    | 25     |
| N. 5. Della Sceneggiatura .....                                                                               | 26     |
| Articolo I. Contro le Scene vuote .....                                                                       | ivi    |
| Articolo II. Circa le Scene accessorie .....                                                                  | 27     |
| Articolo III. Sulla divisione de' Drammi in Atti ..                                                           | 29     |

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Autorità                                                    |     |
| 1. Battista .....                                           | 29  |
| 2. Gravina .....                                            | 30  |
| 3. Brumoy .....                                             | ivi |
| 4. Haus .....                                               | 31  |
| N. 6. Del Costume .....                                     | 32  |
| N. 7. Del Dialogo in Versi .....                            | 33  |
| Articolo I. Sulle Commedie in Prosa .....                   | 34  |
| Autorità                                                    |     |
| 1. Vettori .....                                            | ivi |
| 2. Minturno e Viperani .....                                | ivi |
| 3. Patrizj .....                                            | 35  |
| 4. Padovano .....                                           | ivi |
| 5. Riccoboni .....                                          | ivi |
| 6. Titi .....                                               | ivi |
| 7. Nores .....                                              | ivi |
| 8. Fioretti .....                                           | ivi |
| 9. Didèrot .....                                            | 36  |
| 10. Mercier .....                                           | ivi |
| 11. Anonimo Tedesco .....                                   | ivi |
| 12. Schlegel .....                                          | ivi |
| 13. Hurd .....                                              | 37  |
| 14. Engel .....                                             | ivi |
| 15. Alembert .....                                          | ivi |
| Articolo II. Sul Metro in Tragedia .....                    | 38  |
| CAPO II. Sulla Tragedia .....                               | 41  |
| Sezione 1. Sull'Arte Tragica .....                          | ivi |
| § 1. Essenza della Tragedia .....                           | 42  |
| § 11. Sul Costrutto della Tragedia secondo Aristotile ..... | 45  |
| N. 1. Sulle Parti di Qualità della Tragedia .....           | ivi |
| N. 2. Su' Caratteri della Favola Tragica .....              | 48  |
| Articolo I. Sulla necessaria unità di azione .....          | ivi |
| Esempj                                                      |     |
| 1. Sul <i>Cid</i> del Corneille .....                       | 49  |
| 2. Sulla <i>Merope</i> del Voltaire .....                   | ivi |
| 3. Sull' <i>Arminio</i> del Pindemonte .....                | ivi |
| 4. Sull' <i>Andria</i> di Terenzio .....                    | 50  |
| Articolo II. Sul Fondo Storico della Favola Tragica .....   | ivi |

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                                    | 197 |
| N. 3. Sulle Quattro Maniere della Favola                                                           |     |
| Tragica .....                                                                                      | 51  |
| N. 4. Sulla Catastrofe .....                                                                       | 55  |
| Articolo I. Sulla Differenza della Catastrofe dal<br>nesso della Favola contro il Castelvetro ...  | 57  |
| Articolo II. Sul fine della Tragedia diverse da<br>quello della Commedia presso il Castelvetro ..  | 6   |
| Articolo III. Sull' Agnizione .....                                                                | 66  |
| N. 5. Delle Parti di Quantità della Tragedia                                                       |     |
| Antica .....                                                                                       | 71  |
| Sezione 2. Sullo Scopo della Tragedia .....                                                        | ivi |
| § 1. Sulla Purgazione degli Affetti propria della<br>Tragedia .....                                | 74  |
| N. 1. Su' Sostenitori dell' Aristotelica Purga-<br>zione degli Affetti Tragici subbiettivamente .. | 75  |
| Serie I. Antichi                                                                                   |     |
| 1. Gorgia .....                                                                                    | ivi |
| 2. Timocle .....                                                                                   | 76  |
| 3. Marco Aurelio .....                                                                             | ivi |
| 4. Libanio .....                                                                                   | 77  |
| Serie II. Italiani                                                                                 |     |
| Classe I. Commentatori                                                                             |     |
| 1. Marta .....                                                                                     | 78  |
| 2. Maggi .....                                                                                     | 79  |
| Classe II. Precettisti                                                                             |     |
| 1. Tasso .....                                                                                     | 80  |
| 2. Robortello .....                                                                                | 81  |
| 3. Battista .....                                                                                  | 82  |
| 4. Gravina .....                                                                                   | 83  |
| 5. Muratori .....                                                                                  | 83  |
| 6. Giuffrida .....                                                                                 | 84  |
| Serie III. Tedeschi                                                                                |     |
| Einsio .....                                                                                       | 84  |
| Serie IV. Francesi                                                                                 |     |
| 1. Dacier .....                                                                                    | 85  |
| 2. Rapin .....                                                                                     | 86  |
| 3. Corneille .....                                                                                 | 87  |
| 4. Brumoy .....                                                                                    | 87  |
| 5. La Barbier .....                                                                                | 90  |
| 6. Marmontel .....                                                                                 | 91  |

|                                                                                                           |         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 7. Dubos .....                                                                                            | pag. 93 |
| 8. Du Molard .....                                                                                        | » ivi   |
| 9. Le Mercier .....                                                                                       | » 94    |
| 10. Rochéfort .....                                                                                       | » 95    |
| 11. Massias .....                                                                                         | » ivi   |
| Serie V. Inglese                                                                                          |         |
| 1. Addisson .....                                                                                         | » 99    |
| 2. Beattie .....                                                                                          | » 100   |
| N. 2. Su' Partigiani dell' Aristotelica Purga-<br>zione Tragica obbiettivamente .....                     | » 101   |
| Serie I. Italiani.                                                                                        |         |
| 1. Battista .....                                                                                         | » 103   |
| 2. Gravina .....                                                                                          | » 104   |
| 3. Zanotti .....                                                                                          | » ivi   |
| Serie II. Francesi .....                                                                                  | » 105   |
| Serie II. Tedeschi                                                                                        |         |
| 1. Schlegel .....                                                                                         | » 106   |
| 3. Engel .....                                                                                            | » ivi   |
| 4. Haus .....                                                                                             | » 108   |
| Esempj contro l' Eccesso degli Spettacoli<br>Luttuosi                                                     |         |
| 1. Sofocle .....                                                                                          | » 110   |
| 2. Anonimo Francese .....                                                                                 | » 111   |
| 3. Lessing .....                                                                                          | » ivi   |
| 4. Schiller .....                                                                                         | » 112   |
| 5. Federici .....                                                                                         | » ivi   |
| 6. Romani .....                                                                                           | » 113   |
| N. 3. Conciliazione delle due Fazioni .....                                                               | » 114   |
| N. 4. Sugli Estetici Neutrali fra entrambi<br>i Partiti nella Questione sulla Purgazione<br>Tragica ..... | » ivi   |
| 1. La Harpe .....                                                                                         | » ivi   |
| 2. Talia .....                                                                                            | » 115   |
| N. 5. Sugli Scettici della Purgazione Tra-<br>gica .....                                                  | » 116   |
| Serie I. Francesi                                                                                         |         |
| 1. Corneille .....                                                                                        | » 117   |
| 2. Fontenelle .....                                                                                       | » ivi   |
| 3. Saint-Evrèmont .....                                                                                   | » ivi   |
| 4. Voltaire .....                                                                                         | » 118   |

## Serie II. Italiani

|                                                                              |       |
|------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Metastasio.....                                                              | » 118 |
| N. 6. Sul Timore Tragico.....                                                | » 122 |
| Articolo I. Sul Timore trasformato in Orrore.....                            | » 125 |
| Articolo II. Sul Timore scambiato per Terrore.....                           | » 126 |
| Articolo III. Sull'Uso Promiscuo delle Voci<br><i>Timore e Terrore</i> ..... | » 128 |
| Articolo IV. Sul Timore nel suo proprio senso.....                           | » 129 |
| N. 7. Sullo Spirito della Tragedia.....                                      | » 130 |
| Articolo I. Interpreti del controverso Passo<br>Aristotelico.....            | » 131 |
| 1. Curtius.....                                                              | » ivi |
| 2. Haus.....                                                                 | » ivi |
| 3. Gherardini.....                                                           | » 132 |
| 4. Acerbi.....                                                               | » ivi |
| 5. Dacier.....                                                               | » 133 |
| 6. Lessiug.....                                                              | » ivi |
| Articolo II. Rapporti del Timore e della Pietà.....                          | » 136 |
| Articolo III. Sulla Giustizia Teatrale.....                                  | » 138 |
| Autorità circa Nemese                                                        |       |
| Classe I. Poeti Antichi                                                      |       |
| 1. Omero.....                                                                | » 138 |
| 2. Esiodo.....                                                               | » ivi |
| 3. Pindaro.....                                                              | » 139 |
| Classe II. Prosatori                                                         |       |
| 1. Erodoto.....                                                              | » ivi |
| 2. Aristotile.....                                                           | » ivi |
| §. 11. Sulla Intenzione Politica della Tragedia.....                         | » 140 |
| Esempj                                                                       |       |
| 1. Gravina.....                                                              | » 142 |
| 2. Conti.....                                                                | » 143 |
| 3. La Barbier.....                                                           | » 144 |
| 4. Alfieri.....                                                              | » 145 |
| Sezione 3. Cenni Storici sulla Tragedia.....                                 | » 148 |
| §. 1. Sulla Tragedia Greca.....                                              | » ivi |
| N. 1. Sulle Primitive Variazioni della Tra-<br>gedia.....                    | » 150 |
| Articolo I. Sul Protagonista.....                                            | » ivi |
| Articolo II. Sul Coro.....                                                   | » 151 |
| Articolo III. Sulle Donne.....                                               | » 153 |

|                                                                                                                                        |       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Articolo IV. Sulla <i>Melopea</i> .....                                                                                                | » 153 |
| Articolo V. Sullo Stile.....                                                                                                           | » 154 |
| N. 2. Sul <i>Prometeo</i> di Eschilo.....                                                                                              | » 154 |
| Articolo I. Carattere Personale di Eschilo.....                                                                                        | » 155 |
| Articolo II. Carattere Estetico del <i>Prometeo</i><br>comparato con altri Componimenti.....                                           | » 156 |
| 1. L' <i>Edipo</i> di Sofocle e l' <i>Alceste</i> di<br>Euripide.....                                                                  | » ivi |
| 2. I <i>Cavalieri</i> di Aristofane.....                                                                                               | » 158 |
| 3. Il <i>Pluto</i> dello stesso.....                                                                                                   | » ivi |
| 4. Le <i>Nuvole</i> del medesimo.....                                                                                                  | » 159 |
| 5. Il <i>Tiranno</i> di Luciano.....                                                                                                   | » 160 |
| 6. La <i>Sacontala</i> .....                                                                                                           | » 163 |
| 7. Il <i>Job</i> e il <i>Cantico de' Gantici</i> .....                                                                                 | » 164 |
| Articolo III. Sul Bellotti imitatore del <i>Prometeo</i> .....                                                                         | » ivi |
| N. 3. Sull' <i>Eumenidi</i> dello stesso Eschilo<br>comparate con altri lavori.....                                                    | » 165 |
| 1. L' <i>Edipo</i> di Sofocle.....                                                                                                     | » 166 |
| 2. L' <i>Anfitrione</i> di Moliere.....                                                                                                | » 167 |
| 3. L' <i>Abele</i> di Alfieri.....                                                                                                     | » ivi |
| 4. Il <i>Caino</i> di Byron.....                                                                                                       | » 168 |
| 5. L' <i>Aminta</i> di Gessner.....                                                                                                    | » ivi |
| 6. Il <i>Lussemburgo</i> di Reynolds.....                                                                                              | » 169 |
| § 2. Sulla Tragedia Latina.....                                                                                                        | » 170 |
| § 3. Sulla Tragedia Francese.....                                                                                                      | » 170 |
| N. 1. Sulla <i>Morte di Cesare</i> della Barbier<br>comparata con altri Drammi.....                                                    | » 171 |
| 1. La <i>Donna Vedovica</i> del Goldoni.....                                                                                           | » 173 |
| 2. Il <i>Mahomet</i> di Voltaire.....                                                                                                  | » 174 |
| N. 2. Sull' <i>Atalia</i> del Racine.....                                                                                              | » 175 |
| Articolo I. Spirito Estetico della medesima.....                                                                                       | » ivi |
| Articolo II. Confronto della stessa con altre<br>produzioni.....                                                                       | » 177 |
| 1. La <i>Casina</i> di Plauto e l' <i>Andria</i> di<br>Terenzio.....                                                                   | » 178 |
| 2. La <i>Merope</i> .....                                                                                                              | » ivi |
| 3. La <i>Stuarda</i> di Alfieri, <i>Misantropia</i><br>e <i>Pentimento</i> di Kotzebue e l' <i>Ines</i><br>de Castro del La Mothe..... | » ivi |
| 4. Il <i>Saul</i> d' Alfieri, lo <i>Eduardo in Sco-</i>                                                                                |       |

|                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                                                      | 197 |
| zia e gli Schiavi del Madagascar<br>del Kotzebue..... »                                                              | 179 |
| 5. L' <i>Edipo</i> e l' <i>Elettra</i> di Sofocle.... »                                                              | ivi |
| 6. L' <i>Agamennone</i> di Eschilo, l' <i>Amleto</i><br>di Shakespeare e la <i>Semiramide</i> del<br>Voltaire..... » | ivi |
| N. 3. Sul <i>Poliutto</i> di Corneille ..... »                                                                       | 180 |
| Articolo I. Difetti del medesimo..... »                                                                              | 181 |
| Articolo II. Parallelo dello stesso coll' <i>Adu-</i><br><i>latore</i> del Goldoni..... »                            | 182 |
| Articolo III. Bilancia del <i>Poliutto</i> ..... »                                                                   | ivi |
| § 4. Sulla Tragedia Italiana..... »                                                                                  | 184 |
| N. 1. Maffei..... »                                                                                                  | ivi |
| N. 2. Alfieri..... »                                                                                                 | 185 |
| §. 5. Sulla Tragedia Oltramontana..... »                                                                             | 186 |
| Commiato ..... »                                                                                                     | 189 |

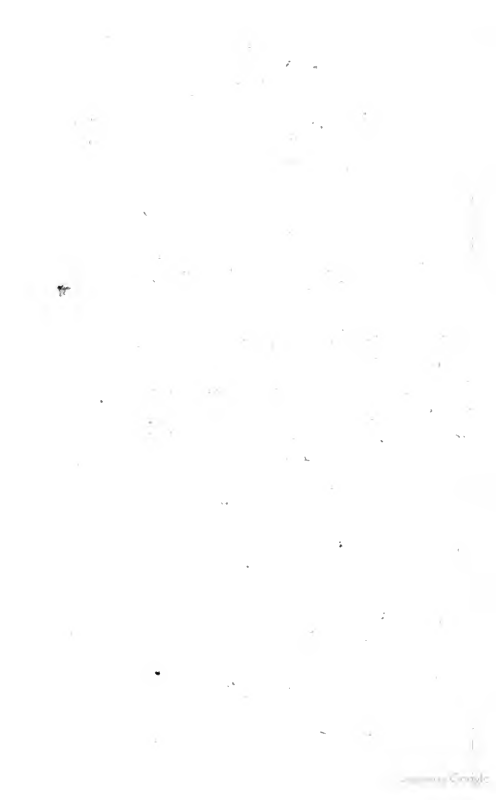
REGISTRATO

525 711

11. 11. 1927

11. 11. 1927

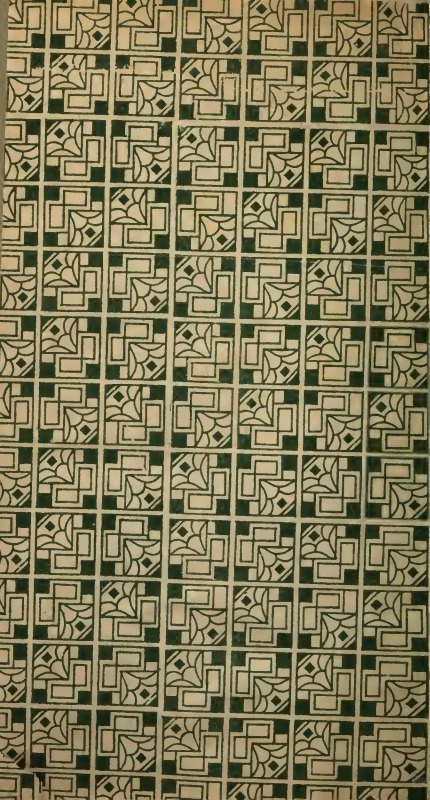


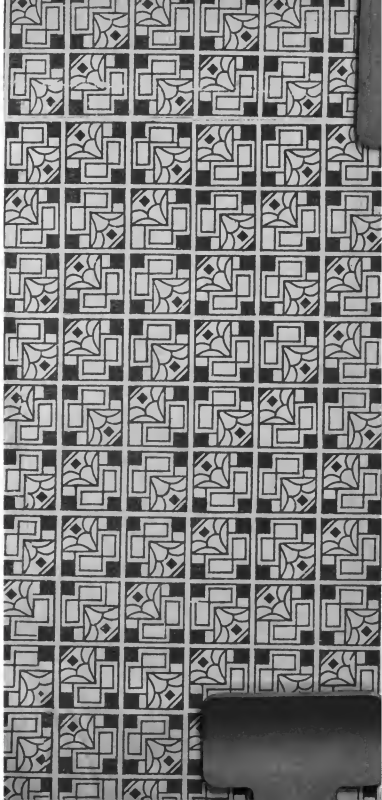












BIBLIOTECA

II.

SCAFFALE

PLUTEO.....

N.° CATENA

BIBLIOTEC

19

SCAFFAL

PLUTEO

BIBLIOTEC

II

SCAFFAL

PLUTEO